



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LUCIANA CAETANO MATIAS

Corpofluxo: uma abordagem multidimensional do corpo cênico

Brasília

2025

LUCIANA CAETANO MATIAS

Corpofluxo: uma abordagem multidimensional do corpo cênico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para o título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Dr^a. Alice Stefânia Curi

Brasília

2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Matias, Luciana Caetano

ML937c Corpofluxo: uma abordagem multidimensional do corpo
cênico / Luciana Caetano Matias; orientador Alice Stefania
Curi. Brasília, 2025.

P.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Universidade de
Brasília, 2025.

1. Artes Cênicas. 2. Corpo Cênico. 3. Pesquisa sobre
corpo . 4. Preparações para a cena. I. Curi, Alice Stefania,
orient. II. Título.

LUCIANA CAETANO MATIAS

Corpofluxo: uma abordagem multidimensional do corpo cênico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito para o título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Dr^a. Alice Stefânia Curi

Data: 30 / 04 / 2025.

Banca Examinadora:

Orientadora: Alice Stefâni Curi

Examinadora:

Examinadora: Márcia Duarte Pinho

Examinadora Externa: Ana Cristina Colla

Resumo:

Esta dissertação investiga a especificidade do corpo cênico por meio de uma abordagem teórico-prática. A partir da noção de multidimensionalidade, exploramos interações entre corpo, fluxo e suas transformações, até chegarmos à paradoxal presença do corpo em cena. Trata-se de um caminho ramificado em duas partes: na primeira, realizamos uma investigação exploratória que articula conceitos filosóficos para compreender a complexidade do corpo e seus fluxos; na segunda, buscamos construir uma proposta de prática de movimento. Com esta finalidade, foi realizado o Laboratório de Pesquisa Corpofluxo, para o qual utilizamos a metodologia da escrita de diários de bordo e registros audiovisuais. A investigação prática se apoiou no procedimento de acionamento multidimensional para a cena desenvolvido por Márcia Duarte e aprendido no MOVER – Laboratório de Pesquisa e Criação Artística em Poéticas do Movimento (2010-2015). A pesquisa evidencia como práticas de movimento experimentadas e pensamentos filosóficos perscrutados ao longo da pesquisa podem se entrelaçar, proporcionando perspectivas sobre a presença cênica e os processos de transformação do corpo em arte.

Palavras-Chave: corpo cênico, multidimensionalidade, princípios de movimento, corpo, fluxo.

Abstract:

This dissertation investigates the specificity of the scenic body through a theoretical-practical approach. Based on the notion of multidimensionality, we explore the interactions between body, flow and its transformations, until we reach the paradoxical presence of the body on stage. A path branched into two parts: in the first, we carry out an exploratory investigation that articulates philosophical concepts to understand the complexity of the body and its flows; and in the second, we seek to construct a proposal of a practice of movement. For which we carried out the Bodyflow Research Laboratory (Laboratório de Pesquisa Corpofluxo), in which we used the methodology of writing logbooks and audiovisual records. The practical investigation was based on the multidimensional triggering procedure for the scene developed by Márcia Duarte and learned at MOVER – Laboratory of Research and Artistic Creation in Poetics of Movement (2010-2015). The research highlights how the movement practices experienced and the philosophical thoughts examined throughout the research can intertwine, providing perspectives on the stage presence and the processes of transformation of the body into art.

Keywords: scenic body, multidimensionality, principles of movement, body, flow.

AGRADECIMENTOS

Laroyê!

Dos mistérios dos caminhos, das encruzilhadas, dos passos dados e dos rastros deixados pelo percurso, agradeço primeiramente a quem cuida tanto do visível quanto do invisível. Nas espirais do tempo, Exu organiza e desorganiza, cria e destrói, orienta e desorienta. Ao senhor da terceira cabaça, dedico um grande salve de gratidão!

Agradeço as sabedorias do corpo e suas múltiplas dimensões. Agradeço também a meu avô, que eu vi completar 102 anos de encarnação nessa Terra de magias. O Velho Genésio costumava dizer “agradeço aos presentes e aos ausentes!”. Assim, expresso minha gratidão aos meus pais, Dona Olinda e seu Léo, que, além de tornarem possível que eu seja um corpo nesse mundo, também me nutriram e guiaram com amor, carinho, cuidado e afeto. Agradeço profundamente toda a força e sabedoria dessa família, que me acompanha no caminho que traço nesta vida.

Agradeço a parceria de vida da brilhante Jordana Mascarenhas, que vem compartilhando passos, abraços e apoios ao longo dessa jornada. Caminhar e construir espaços de acolhimento tem sido um grande aprendizado e deixa meu coração maior a cada dia vivido e aprendido no cotidiano da casa e dos palcos.

Agradeço todas as partilhas com as mestras das artes, com as quais tive a alegria de estar presente, trabalhando e aprendendo com suas vibrantes presenças. Salve para as magas do movimento Márcia Duarte e Giselle Rodrigues! Fico muito feliz e agradeço que as reverberações do Endança e de suas criações como artistas alcançaram e inspiraram profundamente minha trajetória de criação no movimento, na dança e nos floreios do corpo. Assim como elas, aprendi muitíssimo com as professoras e mestras do caminho, Fabiana Marroni, Simone Reis, Rita de Almeida, Ana Flávia Garcia, Maria Renéé, Gal, Bidô Galvão, Silvia Davini, Soraia Maria, Cinthia Carla, Sônia Paiva, Fabiana Lazzari, Kênia Dias. A lista se estende até se perder de vista.

Agradeço em especial a guiança e orientação de Alice Stefânia Curi, que acompanhou o processo de escrita dessa dissertação com seus apontamentos, discussões e provocações essenciais para que este trabalho exista e se torne real.

Agradeço o olhar atento e afetuoso de amigos para o meu trabalho, fazendo com que eu também possa ver o que há de beleza e potência na minha caminhada nos palcos

e na vida. Amizades que enchem o caminho de esperança e amor para que a coragem seja maior que o medo no coração e na ação.

Por essa e por tantas, agradeço à Lorena Pires, Clarice César, Malena Bomfim, Anahi Nogueira, Isabela Baroz, Marcelo Nenevê, Yuri Fidelis, Daniel Landin, Thays Oak, Márcia Regina, Déborah Alessandra, Luênia Guedes, Aila Bia, Julia Tempesta, Ana Matusa, Similião Aurélio e Christian Cantarino. São essas e tantas outras pessoas que fazem a caminhada se encher de sorrisos e de reflexão. Agradeço, em especial, as magias do texto e da palavra do amigo Lucas Lyra, que afinou, poliu e fez artesanias de palavra nesse fluxo dissertativo de pesquisa. Pessoas que entrelaçaram suas jornadas nos palcos e nas conversas, através de coletivos e empreitadas cênicas.

Agradeço também às entidades cênicas, agrupamentos teatrais, coletivos, grupos: encontros que tornaram possível o teatro acontecer na minha jornada. Circuito Cultural, MOVER, NEM, Cia ViÇeras, ASQ, Br.SA coletivo de artistas, Cia da Ilusão e Companhia Dois Tempos. Agradeço também os encontros efêmeros na arte e no cotidiano que permitem trocas e diálogos, pois fazem com que o corpo descubra novos modos e balanços para lidar com os desafios.

Agradeço sinceramente o apoio financeiro da CAPES — Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que, através da bolsa de estudos, permitiu um período de mais estabilidade e possibilitou a realização desta dissertação.

Agradeço os fluxos elementais que ensinam que a dança pode estar em todos os cantos. Terra, ar, água, fogo e tantos elementos ainda sem nome, mas que, com seu passar e fluir, nos permitem dançar com o cosmos.

Agradeço, assim, o fluir dos rios nos solos e o sangue que corre nas veias, o passar dos dias, a dança dos astros no espaço, os fios de cabelo que nascem e se estendem até cair, o canto dos pássaros, o sorriso dos aflitos, o abraço dos cansados. Agradeço o mistério da vida e da arte que permite que as inquietações humanas possam tocar brevemente o infinito e produzir pequenas pérolas. Agradeço o corpo que, em sua complexidade e singeleza, realiza uma dança sublime de mistério, magia e vida.

Desde já, agradeço.

Agradeço desde já.

Laroyê!

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Seminário Dança dos Orixás, Salvador, BA, 2012. Acervo pessoal.....	49
Figura 2. GOTA, 2013, Teatro da Caixa. Foto: Adla Marques.....	50
Figura 3 - Van Gogh, Vincent. Noite Estrelada. 1889. Museu de Arte Moderna, Nova York.....	55
Figura 4. Humus Kaos - foto retirada do catálogo do Endança 35 Anos, acervo pessoal.....	75
Figura 5. Mobamba - Teatro da Caixa, Jogo de Cena, 2012. Foto: Adla Marques.....	77
Figura 6 - Etapa 1 – Decantação. Foto: Jordana Mascarenhas.....	86
Figura 7 – Etapa 2 - Despertar e espreguiçar. Foto Jordana Mascarenhas.....	90
Figura 8 - Etapa 3.1 - Articular pontual. Foto: Jordana Mascarenhas.....	94
Figura 9 - 3.2 - Articular Global. Foto: Jordana Mascarenhas.....	95
Figura 10 - Movimento e desfrute na etapa articular. Foto Jordana Mascarenhas.....	96
Figura 11 - Etapa 4 – Alongamentos. Foto: Jordana Mascarenhas.....	99

Sumário

INTRODUÇÃO

Labirintos, caminhos e encruzilhadas de pesquisa

Passos, rastros e trilhas de pesquisa.....	12
Caminhos metodológicos - Laboratório de Pesquisa Corpofluxo.....	16
Encruzilhadas, fractais e espirais.....	20
Ossos, cartilagens e estruturas	24

PARTE 1 - CORPO E FLUXO

Capítulo 1 - Corpos, dimensões e presenças

Caminhos do corpo: paradoxos, filosofias e questões.....	26
Pistas para o corpo cênico.....	37
Corpos, presenças e multidimensionalidades.....	40
Fluxos, estados e sentidos.....	44

Capítulo 2 – Fluxos, encontros e confluências - Encruzilhadas do corpofluxo

Entrando no(s) fluxo(s).....	54
Mapeando fluxos: conceitos e contextos.....	55
Corpos, epistemologias e mergulhos.....	61
Estado de Fluxo (flow).....	65
Corpo e fluxo. Corpofluxo?.....	68

PARTE 2 - CORPOFLUXO

Capítulo 3 – Caminhos para uma prática de criação cênica.....69

Referências, antecedências e ressonâncias.....73

Fluxos e movimentos da atenção.....80

Laboratório de Pesquisa Corpofluxo.....84

Especificidades do laboratório de pesquisa.....103

Movimentos e fluxos da dimensão da memória.....110

CONCLUSÃO

Mas, afinal, de onde vem e para onde vai o corpofluxo?.....113

Referências Bibliográficas.....118

ANEXOS

Relances dos encontros com Márcia Duarte e Giselle Rodrigues.....125

INTRODUÇÃO – Labirintos, caminhos e encruzilhadas de pesquisa

Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje.

Sabedoria popular afro-brasileira

Passos, rastros e trilhas de pesquisa

Quais são os limites do corpo? Onde começa e onde termina? A pele define sua fronteira ou apenas marca uma passagem porosa entre o dentro e o fora? O corpo se estende até as pontas dos dedos ou ressoa para além delas, modulando-se no espaço e no tempo? Essas perguntas me atravessam e se desdobram em outras, que não buscam respostas definitivas, mas provocam um campo de investigação em constante movimento.

Dentre essas inquietações, uma se destaca: qual seria o tamanho do corpo em cena? Ou, então, qual seria o alcance desse corpo? O que esse corpo pode provocar e transformar em si e na realidade em que está inserido? No contexto teatral, o corpo parece se expandir e se contrair de formas não mensuráveis, transfigurando tempo e espaço de algum modo. A presença da audiência, o estado de criação e a qualidade da atenção geram percepções que desafiam a lógica física: há momentos em que o corpo se agiganta, preenche o espaço, altera ritmos e intensidades. Essa pesquisa busca compreender como a experiência cênica possibilita um redimensionamento do corpo, investigando suas múltiplas dimensões a partir do diálogo entre prática e teoria.

Ao entrar na trilha das indagações, nos valem delas justamente para evidenciar a especificidade do corpo de nunca ser uma coisa só, de possuir camadas e níveis, acessíveis ou não, de ser humano, de ser coisa, de ser nada, de aparecer e desaparecer, de sentir, pensar, significar. Ao investigar essas capacidades corporais, percebe-se que, nas artes da cena, tal estudo se mostra importante ao revelar o corpo inserido em uma realidade temporária e partilhada, o teatro. Uma realidade inventada e verdadeira, simultaneamente vivida no corpo físico e no imaginário de quem vive conjuntamente essa experiência.

A convivência compartilhada entre atuentes e espectadores evidencia, por sua vez, a potência de agregar outros fatores além da fisiologia e da mecânica do corpo. Ser corpo,

corporificar, ser carne e pensamento; ao mesmo tempo, vibrar e soar, suar e falar são capacidades não só físicas, mas multidimensionais, pois, no mínimo, essas situações envolvem dimensões relacionais, coletivas, sociais, psicológicas, filosóficas, por exemplo. Curiosamente ou por sorte, essas perguntas me motivaram a desenvolver a pesquisa *Corpofluxo – uma abordagem multidimensional do corpo cênico* para, através do meu processo pessoal e artístico, encontrar caminhos que possam alimentar as perguntas a ponto de formarem um estudo partilhável sobre o processo de ser um corpo em cena.

Para tanto, é importante ressaltar que parto do meu corpo de artista-pesquisadora-pessoa, esse corpo meu-eu que baila entre algumas intersecções entre teatro e dança desde 2009. Entremeia-se entre performance e escrita, entre ser e estar, aqui e agora, pesquisando a partir das dimensões que conheço em mim. Abordo esse corpo, pois; e quanto mais pesquiso sobre o tema, mais percebo que não há um corpo universal, um corpo que possa falar por todos. Há, sim, uma rica singularidade de cada ser-corpo, uma pluralidade infinita de tantos corpos, histórias, caminhos e vivências múltiplas e singulares.

Minha trajetória nas artes cênicas começou como um chamado incontornável, um fluxo que me conduziu por diferentes vertentes do fazer teatral. Nos primeiros anos, transitei entre gêneros diversos a partir de cursos e iniciações teatrais (2006 – 2009), graduação (2009-2014), além de trabalhos profissionais a partir de 2011 e até os dias atuais. Vivenciei trabalhos de gêneros do musical à tragédia, do realismo ao teatro do absurdo, dança, performance, enfim, um leque variado de estilos e estéticas, conhecendo em cada experiência novas e diversas camadas do corpo em cena. Essa travessia formativa não apenas ampliou a gama de ferramentas e vocabulários expressivos em mim, mas também me revelou a pluralidade de motivações que podem mover os artistas na e para a cena: do jogo ao ofício, da descoberta individual ao encontro coletivo, enfim, tantas outras ignições de movimento. Foi nesse terreno de contrastes e confluências que comecei a perceber o teatro como um campo de investigação da presença, da transformação e das múltiplas possibilidades do corpo em fluxo.

No contexto específico desta pesquisa, opto por desenvolvê-la em dois campos simultâneos: 1) o da exploração conceitual através dos autores, conceitos, temas e

discussões; e 2) o campo pessoal da experiência viva (vivência) de quem pesquisa corpo e movimento dentro das próprias práticas através dos anos e do trabalho cênico.

Minhas experiências – narradas, cartografadas, mergulhadas e, acima de tudo, vividas na carne e na vida – entrelaçam-se na busca por estudos do corpo nas muitas disciplinas. Nesse caminho interdisciplinar, é possível observar a influência de áreas do conhecimento, cada qual com suas especificidades e contribuições. Atrevemo-nos a visitar os campos da filosofia, antropologia, sociologia, psicologia, educação física, neurologia e tantos outros, que tratam do corpo à sua maneira. Não nos propomos a isso com o intuito de esgotar os conceitos, mas sim com o de expandir as possibilidades de entendimento e vivência do corpo humano para então aprofundar em nossa pesquisa do corpo nas artes cênicas.

Dessa forma, percebo que minha experiência de corpo cênico foi construída no contexto das experimentações, laboratórios, processos e criações artísticas ao longo da minha trajetória formativa. Por conta da importância dessas vivências, considero que essa dimensão da experiência vivida não poderia ficar de fora do estudo. Houve, então, interesse em adentrar discussões que ajudassem a pôr em perspectiva e contextualizar essas experiências no sentido de construir uma elaboração teórico-tácita acerca do já sabido, intuído ou inquirido pelo corpo.

Faço um percurso de aprofundamento nos estudos do corpo justamente para complexificar e associar outros conteúdos às experiências já vividas na carne, de forma que os estudos teóricos e perspectivas conceituais possam se retroalimentar das experiências vividas, e vice-versa.

A investigação teórica não configura, portanto, um panorama histórico ou filosófico. Trazemos alguns autores que se conectam à nossa trajetória de pesquisa, dando mais foco aos que se relacionam com a ideia de corpo multidimensional. No nosso caminhar, tentamos ao máximo reconhecer e trazer para o recorte teorias do corpo que se relacionam à pesquisa do corpofluxo para que nossos passos não sejam solitários, e sim que possam confluir com outras ideias e abrir espaço para novas pesquisas que pisem esse chão depois de nós.

Sendo assim, percebo que essa empreitada necessita do recorte fundamental: um corpo em cena dentro de experiências específicas de criação, ou, como chamamos aqui, um corpo cênico. Os caminhos de pesquisa e de atuação artística cênica me levam a optar por uma abordagem cartográfica dessa experiência de ser corpo cênico, e de nomear esse caminho de *corpofluxo*. Isso porque cada corpo é um universo infinito e possui camadas e singularidades que apenas cada corpo saberá contar de si.

Os estudos do corpo parecem se cercar de dualidades e paradoxos. Encontramos fragmentações, separações e contradições como as dualidades estabelecidas espírito e matéria, corpo e alma, interior e exterior, substância e forma, conteúdo e continente e tantas outras tensões possíveis que criam o labirinto de conceitos ao redor de corpo e da existência humana.

Entretanto, minha intenção é perseguir as convergências das tensões, as ambivalências, as simultaneidades a partir desse estudo e, assim, buscar encontrar onde as tensões se afinam entre as dualidades, onde os tendões se esticam e dançam, onde as dimensões convergem na existência corporal. Encontrar, portanto, a complexidade que o corpo apresenta e, por sua vez, que o corpo em cena consequentemente mobiliza.

A partir disso, tocamos no ponto da *complexidade* como forma de nos relacionar com a ideia de *multidimensionalidade* do corpo. No contexto da teoria, tal metodologia pode por vezes separar, apartar, contrapor, segregar ou dualizar, mas, se olharmos através da integralidade da experiência vivida no corpo, podemos perceber que as dimensões se reúnem, confluem, friccionam. Nesse ponto, a pesquisa empírica tal como entendida por Scialom (2022), isto é, a prática como pesquisa, é um espaço privilegiado e talvez mais amadurecido para as pesquisas do corpo.

Ao se diferenciar de metodologias de pesquisa provindas das ciências exatas, humanas e sociais, a prática como pesquisa mergulha em propostas criativas e investiga maneiras em que estejam articuladas, enquanto atividades de produção de conhecimento. Trata-se de uma reflexão epistemológica realizada a partir da prática – fazer técnico, artístico e criativo –, ou o que chamamos de “pesquisa empírica” (SCIALOM, 2022, p. 253).

Neste ponto, Scialom ressalta a especificidade do estudo das artes da cena e do corpo, que, muitas vezes, precisam ser apoiados em atividades de pesquisa práticas. Assim como o corpo em cena tem suas singularidades, a pesquisa sobre a cena também

as tem. E apoiamos nossa pesquisa na observação da trajetória deste corpo que escreve esta dissertação, os conhecimentos corporais, paradoxos e paradigmas advindos de experiências do corpo em cena e da exploração conceitual.

Ao falar do paradigma da complexidade na ciência, em *Ciência com Consciência* (2005), Edgar Morin realça a potência da ambivalência dentro das epistemologias e alerta sobre os perigos e malefícios da fragmentação do saber, da superespecialização que pulveriza conhecimentos em tantas áreas que estes perdem o sentido e valor e, por conseguinte, as ideias sobre o ser humano, indivíduo e sociedade se enfraquecem nessa setorização exagerada. Em suas palavras: “os inconvenientes da superespecialização: enclausuramento ou fragmentação do saber” (2005, p. 16).

É verdade, a ambição do pensamento complexo é dar conta das articulações entre os campos disciplinares que são desmembrados pelo pensamento disjuntivo (um dos principais aspectos do pensamento simplificador): este isola o que separa, e oculta tudo o que religa, interage, interfere. Neste sentido, o pensamento complexo aspira ao conhecimento multidimensional (Id., *ibid.*, p. 6).

Esse caminho nos permite pensar a ambivalência, ou polivalência, presente no corpo em cena, considerando a variedade de conhecimentos, epistemologias, especificidades individuais, éticas e estéticas presentes em cada corpo. Sendo assim, adentramos o campo “corpo” sem querer cortá-lo ou desmembrá-lo. Levamos em consideração a variada diversidade de corpos, sendo que cada pessoa tem sua história e vivência única entre os mais ou menos oito bilhões de seres humanos desse planeta. Por isso, escolhemos falar de *multidimensionalidade* do corpo em si e das múltiplas abordagens sobre o tema.

Caminhos metodológicos - Laboratório de Pesquisa Corpofluxo

Tendo em vista o paradigma da prática como pesquisa e seguindo as recomendações sugeridas pela banca de qualificação, optei pela realização de um laboratório de pesquisa chamado *Corpofluxo*, onde investigo na prática quais seriam os fundamentos deste corpo multidimensional em cena. Ao chegar na sala de ensaio, escolho inicialmente o caminho do desconhecido. Sem nenhum planejamento prévio de qual

seriam os exercícios ou atividades realizadas no laboratório, o primeiro passo foi apenas estar em um espaço vazio para observar o que surgiria da investigação do corpofluxo.

Por não saber o que faria previamente, acredito que isto abriu espaço para que eu pudesse “ler” o que o corpo faz, quer fazer ou está treinado a fazer. Em outras palavras, não forçar nenhuma metodologia de ensaio ou de produção artística pôde revelar o que já estava inscrito ou trabalhado neste corpo. Com isto, percebi que, quando preciso me preparar ou organizar para um ensaio, meus primeiros movimentos se apoiam nas preparações e acionamentos para a cena que fazia no Laboratório de Pesquisa e Criação Artística em Poéticas do Movimento – MOVER, coordenado e conduzido por Márcia Duarte, do qual fiz parte por cinco anos (2010 – 2015).

Esse procedimento possuía etapas definidas e era realizado coletivamente, seguindo uma lógica e fluxo de progressão, tanto para preparar o corpo físico como para exercitar o imaginário e a atenção ao longo do processo. A vontade de me utilizar dessa estratégia de acionamento sensível e progressivo me apontou uma tendência e um conhecimento que já estavam presentes no meu corpo e que, com o tempo e o desenvolvimento do laboratório, percebi que era um dos pilares da minha formação e do que entendo por corpofluxo.

Outro recurso que se apontou no laboratório desenvolvido para a pesquisa corpofluxo foi a escrita dos diários sobre o próprio processo, por meio do qual notei duas diferenças no registro textual: uma escrita “fria” e outra “quente”. Caracterizo a primeira como aquela feita ao chegar à sala e não ter realizado nenhuma atividade de movimento ainda. Eu me deixava escrever de forma livre, exercitando um registro espontâneo do momento presente e de como eu chegava nesse espaço vazio para investigar o corpofluxo. A escrita quente se dava logo após a progressão que aquecia não somente as estruturas físicas, mas, de forma multidimensional permitia esquentar até mesmo as palavras; já com corpo literalmente quente, abria este espaço de registro espontâneo, com o objetivo de observar as diferenças que se apresentavam ao escrever nessas distintas condições corporais.

Muitas vezes o que ocorria era que a escrita fria, eu a registrava no diário físico e as palavras quentes, já as direcionava para um documento digital. Talvez por indicar que meu interesse maior estava voltado na observação de como o procedimento de ativação do corpo (de forma multidimensional, como notaria à medida que realizava o laboratório), aprendido com Márcia Duarte e exercitado ao longo dos anos, poderia indicar os caminhos do corpofluxo. Assim como indicou nitidamente que suas reverberações e desdobramentos eram, de fato, o foco principal dessa pesquisa. O que se modifica no corpo quando acionado de forma complexa e multidimensional?

Antes, contudo, de discorrer sobre essas especificidades que podem ocorrer no corpo, foco um pouco mais na metodologia que foi se apresentando pela própria prática do laboratório. Com o passar dos dias, a rotina estava se estabelecendo: chegar, fazer a escrita fria, aquecer, mover, abrir-se para as “vontades do corpo”, fazer a escrita quente, criar pequenas células de movimento e gravar alguns trechos. Ao observar em retrospecto este fluxo dos ensaios e as atividades que se repetiam, noto que as ferramentas mais utilizadas para registros e reflexão foram os escritos nos diários e vídeos de algumas investigações de movimento.

Brasília, 2 de outubro de 2024 Casa dos quatro

Primeiro como pode a gente se atrasar com a gente mesmo? Pois pode. Acho que em algum lugar, quebrar a inércia do movimento estacionado é mais difícil do que desacelerar o movimento. O fluxo tem muito a aprender com a inércia, afinal ela favorece o movimento anterior. Se um corpo está em pausa aparente é necessária uma força para quebrar (ou modificar este estado anterior). Falo bastante de estado e acredito que aí esteja a pista. Um estado que se move em sua complexidade e em sua evolução se transforma em outro, aproveitando-se do favorecimento da inércia. Agora a mudança de um estado para outro estado deliberadamente exige esta força de transmutação. Uma transição quântica? Um salto? Que atravessa o invisível e parece que se tele transporta? Se o corpo tem essa capacidade de saltar de um estado a outro, de duas uma, ou esta transição se fez de forma interna (não visível externamente) ou o destino deste salto é conhecido. Ou seja, se podemos saltar de um estado ao outro de rompante, esse passo seguinte já foi construído ou visitado anteriormente. (trecho do diário pessoal, outubro de 2024).¹

¹ Os trechos dos diários estarão em itálico para melhor diferenciação ao longo das citações.

Retiro este trecho do diário para exemplificar um pouco de como eram realizadas estas escritas e registros no diário pessoal.

Marina Marcondes Machado (2002) reflete sobre o fator metodológico presente na escrita e produção dos “diários de bordo”² tratando-os como uma “ferramenta fenomenológica”. A autora evidencia que a escrita livre ou mesmo caótica dos diários pessoais permite que se acessem informações, reflexões, expressões que precedem o momento analítico e reflexivo presente na escrita da pesquisa acadêmica. Este conteúdo se mostra importante para revelar insights e fluxos presentes no processo criativo que podem passar despercebidos ou podem não ter espaço de surgimento se forem levadas em conta apenas por um lado objetivo e lógico.

O trabalho em processo (*work in process*) demanda que o pesquisador em Artes Cênicas *crie metodologia* no decorrer da pesquisa; sendo que prescindir de noções teóricas prévias é o desafio, e uma das maiores dificuldades, da escolha do método fenomenológico para pesquisa. Ao longo do tempo, o *Diário* de cada pesquisador transformar-se-á em uma ótima ferramenta metodológica (MACHADO, 2002, p. 261).

Vale lembrar que o uso desses diários é muito comum entre artistas e processos criativos. O ponto de interesse aqui é como estes foram utilizados ao longo dos laboratórios e como se inserem metodologicamente nesta pesquisa. Portanto, reitero que os diários foram utilizados como ferramenta de suporte, registro, reflexão e produção em forma escrita e, conseqüentemente, como uma plataforma de reflexão e instrumento metodológico dentro das experimentações e investigações dos laboratórios. Nesse sentido, concordamos com a autora citada acima, que propõe tratar o Diário “como um recurso filosófico e metalinguístico para o pesquisador-criador, cuja finalidade principal seria a ampliação de um espaço meditativo da experiência vivida durante a pesquisa” (MACHADO, 2002, p. 263).

Outro ponto importante presente na produção dos diários foi um espaço dialógico que notei abrir-se nas escritas. Acredito que, por conta da especificidade da investigação

² Ferramenta de anotação geralmente utilizada no campo das navegações e de viagens que é comumente adotado no contexto criativo e cênico para registrar questões relacionadas ao processo de criação como dúvidas, ideias, reflexões, questões e o que mais for de interesse da pesquisa e da autoria do diário.

individual, as perguntas, reflexões e dúvidas que surgiam tentavam ser respondidas pela própria escrita, e que o diário se tornou um espaço de conversa entre as dimensões do corpo. Como se o diário, assim como a abordagem do corpo multidimensional, também possuísse e apresentasse suas muitas camadas. Como fica expresso neste trecho:

É interessante que, como estou ensaiando só, acabo criando um diálogo com a escrita, organizando o pensamento, o plano de ação do ensaio, ou mesmo relatando o que está acontecendo. Essa forma de diário não é somente um registro, mas uma conversa com a dimensão do pensamento e uma síntese em algumas palavras sobre o tanto de coisa que tá acontecendo nesse corpo que investiga, move e pesquisa (diário pessoal, 5 de dezembro, 2024).

Além da ferramenta dos diários, o processo de experimentação de movimento foi igualmente importante, pois através dele foi possível estabelecer uma rotina de trabalho investigativo e compreender que os fundamentos do corpofluxo estão presentes no próprio fazer artístico. A prática incluiu estudos de padrões de movimento que surgiam das improvisações e a criação de pequenas células expressivas que poderiam fazer parte da criação de uma personagem, figura ou coreografia. Como eu não estava dentro de um processo criativo específico ou em uma montagem, eu os utilizei como potências e os registrei em vídeo para que este material pudesse servir como ponto de acesso, caso queira futuramente me aprofundar neles.

Encruzilhadas, fractais e espirais

Na tentativa de evitar “o perigo de uma história única” (2019) de que alerta Chimamanda Ngozi Adichie, busco abordar a multiplicidade de conceitos e visões sobre corpo humano e do corpo em cena, considerando que não será possível esgotar o universo aparentemente infinito de perspectivas sobre o assunto. Ao falar deste perigo de se contar uma história única, Adichie evidencia que a narrativa colonizadora reduziu muitos corpos a uma versão única da história e, conseqüentemente, reduziu-os a uma perspectiva nociva sobre os humanos e certos grupos. Ao considerar-se que o olhar para o mundo de uma única maneira desvaloriza todos os outros olhares que divergem dos pensamentos colonialistas, esse gesto propicia o apagamento de identidades e potências de milhares de pessoas e centenas de etnias por meio da homogeneização. É importante lembrar como o poder sobre a narrativa hegemônica é uma armadilha que pode gerar opressão e destruição, além de limitar ou desvirtuar a autoimagem de povos e de sua própria história.

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em *igbo* na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder (ADICHIE, 2019, p. 12).

Chimamanda afirma que o *poder*, nessa acepção, está na capacidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de torná-la sua narrativa definitiva (op. cit.). Estendo a referência às perspectivas de visão única sobre o corpo, as que fraturam o corpo em partes, desumanizam, homogeneízam ou pasteurizam a noção de corpo. São as perspectivas que o abordam apenas como um objeto, frio e sem vida. Não criticamos os estudos e avanços da medicina e ou de outras ciências exatas. Pelo contrário, nos valem das pesquisas anteriores como forma de expandir os estudos no campo dos estudos do corpo nas Artes Cênicas, mas é importante ter ciência do risco que é considerar o corpo como um assunto dado e finito.

Por fim (ou por princípio), é fundamental observar como os conceitos ao redor do tema corpo têm se transformado ao longo dos tempos, nunca unânimes nem acabados. E, com isso, noto que tomar consciência dessas transformações conceituais é importante para nossa pesquisa.

Nosso intuito não é definir o que é corpo, muito menos dar conta de toda a história dos estudos do corpo, mas analisar determinadas partes desse percurso e observar como algumas perspectivas ou tentativas de resposta para as muitas questões implicam, afetam ou alteram a percepção corporal em cena. Ademais, trata-se de investigar como as mudanças de perspectiva sobre corpo e corporeidade mostram-se importantes para o trabalho de criação cênica e processos composicionais.

Para atravessar este campo, evocamos como viés metodológico o poder e a força da encruzilhada que – entrelaçada de dimensões – é portal de possibilidades para um estudo radial que vibra e atravessa os estudos do corpo, tornando esta perspectiva um “operador conceitual”, como diz Leda Maria Martins (2002; 2021), que nos ajuda a entender a encruzilhada como viés metodológico:

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (MARTINS, 2002, p. 69).

Martins evoca que a encruzilhada como agente conceitual é uma forma de estudar e pesquisar corpo e suas implicações nas artes e na performance, sejam performances culturais, sociais e/ou cênicas. Esse viés metodológico e conceitual nos permite aprofundar nos temas sobre o corpo de forma anacrônica ou além do tempo, isto é, não obedecendo a um tempo linear, mas espiralando entre conceitos e noções de corpo e memória que podem nos apoiar nesta investigação.

Ao caminharmos com o corpo através dos tempos, engajamo-nos em uma viagem espiralar, rodopiando e fluindo por percursos conceituais, artísticos, inventivos, cognitivos. Por conseguinte, buscamos criar conexões possíveis de serem vivenciadas em forma de leitura e experiência corporal para atravessarmos essa dissertação de uma forma não cronológica, mas espiralar e multidimensional. Para tanto, citamos Leda mais uma vez, que nos apresenta com o vórtice conceitual de tempo espiralar que se alimenta nessa encruzilhada. "Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta" (2002: p. 75). Tempo curvilíneo. Martins evidencia este viés em especial nas congadas, mas esta perspectiva pode se estender para o âmbito do rito e das performances e, conseqüentemente, para a vida.

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação (MARTINS, 2002, p. 70).

Esse operador conceitual da encruzilhada é acionado justamente para mover o potencial multidimensional dessa pesquisa. Ativar, em primeiro lugar, a potência multidirecional, radial, permite-nos avançar com o paradigma da complexidade que o corpo e o fluxo carregam. A encruzilhada possui muitas direções: para frente, para trás, ao lado e ao outro. Entretanto, se nos atentarmos, há os lados de dentro e os de fora, os de cima e os de baixo. Abrindo-se cada vez mais, podemos perceber as possibilidades

multidimensionais, os portais, os fractais infinitos que podem se abrir a partir desse operador conceitual.

Ao acessarmos a força da encruzilhada e a magnitude dos fractais na natureza visível ou invisível, percebe-se a conexão desses conceitos com a ideia de fluxo e multidimensionalidade. Para o matemático Benoit Mandelbrot (1994 - 2010), os estudos sobre o caos e harmonia na natureza e a observação dos fractais nos permitem observar padrões, frequências e ritmos na própria natureza e no fluxo da vida ao nosso redor. Relacionando essa potência fractal ao fator conceitual das encruzilhadas, encontraremos um meio de falar de fluxo e dimensões visíveis e invisíveis em cena.

É deste lugar de encruzilhada e de encontros, de centramento e descentramento que parte nosso estudo sobre o corpo. Buscamos trilhar uma perspectiva sobre o corpo cênico que rodopia como o pensamento, em fluxo de escrita e reflexões que irão nos abastecer na construção deste estudo voltado ao corpofluxo. Ou, como diria Norval Baitello Junior em *O Pensamento Sentado* (2012), um pensamento em saltos, não acomodado. “A descoberta requer movimento incessante” (p. 34).

Outro fator importante no acionamento das encruzilhadas é a força motora, quente e vital que envolve a figura de Exu. Tanto no imaginário brasileiro como em suas origens africanas, Exu, como o corpo vivo, não tem um só conceito, tem muitas formas, apresentações e manifestações. Exu pode causar espanto ou admiração por onde quer que passe ou deixe rastro. Pai Cido de Osun Eyin, no livro *Candomblé – A Panela do Segredo*, no capítulo *Exu: Princípio de todas as coisas*, descreve a força do Orixá desta forma:

Exu (*Èsù*) é a figura mais controversa do panteão africano, o mais humano de todos os orixás, senhor do princípio e da transformação. Deus da terra e do fogo. Exu precede a ordem do universo; na verdade, Exu é a ordem, aquele que se multiplica e se transforma na unidade elementar da existência humana (OSUN EYIN DE, 2008, p. 79).

Ao evocar a figura de Exu, embora se saiba de sua importância específica para religiões de matriz africana, referimo-nos principalmente à sua potência de fluxo, movimento e transformação, em especial à potência entendida para o corpo em cena. Exu é paradoxal e controverso em alguns espaços, mas também carrega uma força de grande

relevância, poder de resistência e respeito onde quer que apareça. Sem Exu, não há movimento; sem movimento, não há vida. Para Pai Cido de Osun: “Exu está a todo o tempo em todos os lugares; é a energia universal, que está em todos os seres, em todos os momentos, em todas as coisas” (2008, p 83).

É a partir dessa força incandescente de vida que abordamos o fluxo, como uma fonte inesgotável de vida e transformação que se manifesta no corpo humano e em praticamente tudo na natureza. Referimo-nos à vida que flui, o contrair e expandir dos movimentos ao nosso redor, o breve e vital movimento da respiração nos corpos, os fractais infinitos no espaço sideral, a dilatação das pupilas à luz do sol e seu relaxamento no escuro da noite. Esses movimentos e tantos outros deram origem ao nome *corpofluxo*, uma coesão complexa, multidimensional, potente e brilhante que o simples fato de estar vivo proporciona. Estar presente.

Nesta dissertação, não consigo imprimir meu corpo nestas linhas. Por mais que eu tente ou insira fotos, esta mídia não permite a completude do corpo. Por outro lado, é possível fluir o corpo que sou em palavras. Por isso, peço licença para adentrar tantos campos sem necessariamente aprofundar em todos os conceitos, pois o conceito principal dessas palavras é fluir corpo, *corpar*³ (KATZ, 2021), tornar o corpo em verbo, ação, movimento. Trata-se de investigar, mergulhar e produzir pequenas sínteses dessa empreitada investigativa. É uma pesquisa compulsoriamente em fluxo, em movimento. Um recorte no espaço-tempo que não poderia ter início nem fim, mas sim presença, duração e instante.

Ossos, cartilagens e estruturas

Inicialmente, no **capítulo 1**, abordo o corpo e algumas trilhas filosóficas e conceituais sobre o tema. Busco fazer um percurso que parte da palavra para os significados e ideias, com a finalidade de buscar abordagens que confluam com a ideia de multidimensionalidade do corpo. Seleciono três pistas a seguir: uma sugerida pelo dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano (2018), outra por Christine Greiner (2005)

³ KATZ, Helena. **Corpar – porque corpo também é verbo**. In: BASTOS, Helena. Coisas vivas: fluxos que informam. São Paulo: ECA-USP, 2021

e a terceira por Renato Ferracini (2012). Essas trilhas apontam para nomes da filosofia ocidental, como Spinoza, Schopenhauer, Nietzsche, Descartes e Bergson. Caminhos que nos fazem questionar o que é corpo e qual é a especificidade do corpo cênico.

Logo em seguida, no **capítulo 2**, adentramos no fluxo, tanto da palavra como nos conceitos encontrados no percurso, onde mapeamos alguns fluxos presentes na percepção humana. Investigo a polissemia ao redor desta palavra e os possíveis fluxos observáveis na natureza e no corpo humano. Consideramos também as teorias do filósofo Heráclito de Éfeso e o conceito de Estado de Fluxo (Csikszentmihalyi). No caminho, escolho alguns nomes para estes fluxos a fim de criar pontos de referência para melhor perceber a multiplicidade de interpretações e reflexões sobre o fluxo.

Por fim, no **capítulo 3**, proponho um mergulho na experiência prática do corpo em cena. Para tanto, realizo o Laboratório de Pesquisa Corpofluxo, onde abordo a sala de ensaio como espaço para investigar quais são os parâmetros, fundamentos e alicerces do que busco nomear de corpofluxo. Nos meses de outubro e dezembro de 2024, utilizei-me da escrita de diários de bordo e de registros audiovisuais para levantar uma base de dados do próprio corpo com o objetivo exclusivo de nutrir esta pesquisa em fluxo. Essa etapa da investigação buscou identificar princípios significativos do laboratório que ressoam no meu corpo, nas minhas criações e nas minhas práticas cênicas.

Pontes, acessos, desvios. Esse é o caminho que propomos nesta dissertação autocartográfica da experiência corporal em cena em diálogo com estudos conceituais e teóricos. Partindo da abordagem da prática como pesquisa citada acima, intento buscar, através da reflexão sobre as experiências cênicas, quais seriam os fundamentos presentes na minha trajetória artística e de pesquisa que podem construir ou revelar ferramentas e procedimentos facilitadores do acesso ao fluir do corpo em cena. Desse modo, exploramos possibilidades tanto da percepção do corpo como da atuação para que se abram espaços de fruição para o corpo em cena. Para tal, utilizo uma abordagem multidisciplinar, que não se fixa somente nas Artes Cênicas, apesar de ter seu foco e base neste campo.

PARTE 1 – CORPO E FLUXO

CAPÍTULO 1 – CORPOS, DIMENSÕES E PRESENÇAS

Eu sou um corpo, um ser, um corpo só

Tem cor, tem corte e a história do meu lugar, ô

Eu sou a minha própria embarcação.

Luedji Luna – Um corpo no Mundo

Caminhos do corpo: paradoxos, filosofias e questões

Empenhar uma pesquisa sobre corpo é como lançar-se numa pequena jangada rumo ao mar aberto. Iniciamos pelas beiradas de nossa subjetividade e embarcamos em diversas áreas do conhecimento e da existência humana. Por exemplo, se simplesmente buscarmos a palavra *corpo* no Dicionário Michaelis, encontraremos 31 explicações resumidas do que é corpo. Destes, selecionamos alguns significados:

1. ANAT. Conjunto de elementos físicos que constitui o organismo do homem ou do animal, formado por cabeça, tronco e membros. (...)
3. Tudo o que tem extensão e forma. (...)
4. ANAT. A estrutura física de uma pessoa. (...)
7. O cadáver humano.
8. Tudo o que preenche um espaço.
9. Tudo o que tem existência física. (...)
15. Comunidade que representa moradores de uma região. (...)
20. Intensidade de um som (MICHAELIS, 2015).

É interessante observar como o conceito é vasto, partindo da “estrutura física de uma pessoa” e chegando até mesmo ao “cadáver humano” ou mesmo à “intensidade de um som”. Ao mesmo tempo em que este campo parece infinito e sem fronteiras, percebe-se que, ao adentrar os Estudos do Corpo, é preciso lembrar-se da pergunta “o que é corpo?”. E colocá-la em movimento mais uma vez, reconfigurá-la, ressignificá-la, respirar fundo e seguir adiante. Afinal, essa inquietação, mais do que uma pergunta, é

uma força impulsionadora deste trabalho, pois ela me movimenta e tenho que reconhecer que possivelmente nunca será respondida completamente. Por isso, sigo perguntando e encontrando os desvios que ela me apresenta.

Os significados elencados, entre outros presentes no verbete “corpo”, são os entendimentos mais próximos à superfície deste vasto campo. Ainda no dicionário, sugerem-se outros tipos de corpos, tais como: aberto, astral, celeste, de bombeiros, de jurados, de texto, diplomático, discente, entre tantos outros. Todos esses verbetes se referem ao corpo, cada um sendo usado mais especificamente em uma ou mais áreas do conhecimento. Fui, então, buscar no campo da filosofia mais questões e algumas possibilidades de caminho.

No Dicionário de Filosofia organizado por Nicola Abbagnano, encontramos dois longos verbetes de corpo. A primeira definição refere-se à noção de corpo mensurável, relacionada a grandezas físicas e às três dimensões visíveis: altura, largura e comprimento (2018, p. 246). Nesse primeiro verbete, temos a síntese de definições e visões de Aristóteles, São Tomás de Aquino, dos estoicos, Descartes, Spinoza, Hobbes e Leibniz. A definição traça uma trajetória da noção de corpo através da história da filosofia ocidental e canônica.

Ainda no dicionário, encontramos outro verbete de corpo. Definições e correntes filosóficas que consideram o corpo além de sua fisicalidade visível surgem ademais. Problemas gerados pela dualidade corpo e alma, corpo e espírito, separações e questões filosóficas que expandiram e aprofundaram o campo de estudo sobre o corpo humano. Uma das importantes questões levantadas ao longo dos séculos é a ideia de corpo como instrumento ou utilidade, relacionada à funcionalidade do corpo, suas estruturas e suas mecânicas.

Ainda segundo o verbete filosófico, essa noção *instrumentalista* do corpo já era percebida na tradição aristotélica: “a mais completa e típica formulação da doutrina da instrumentalidade é a de Aristóteles, para quem o C. [corpo] é ‘certo instrumento natural’”. (2018, p. 247). Outro ponto importante na história do corpo a partir desta linha filosófica foi o dualismo proposto pela corrente de Descartes:

Crê-se comumente que a consequência da separação instituída por Descartes entre alma e C., como duas substâncias diferentes, foi o estabelecimento da independência da alma em relação ao C. Na verdade, sua primeira consequência foi estabelecer a independência do C. em relação à alma: ponto de vista que, antes de Descartes, nunca se apresentara (ABBAGNANO, 2018. p. 247).

Esta perspectiva proposta por Descartes trouxe uma ideia de corpo que muito se afina à máquina ou ao autômato, ou mesmo a um objeto que se mova por conta própria e que, no entanto, é comandada por algo superior, seja a alma, a mente ou a vontade de Deus. Essa corrente filosófica reforçou a ideia de corpo funcional ou instrumental, e o estabelecimento desse paradigma de separação entre corpo e alma trazia algumas questões, entre elas:

Como e por que as duas substâncias independentes se combinam para formar o homem? E como o homem, que, sob certo aspecto, é uma realidade única, pode resultar da combinação de duas realidades independentes?” (ABBAGNANO, 2018, p. 247-248).

Ainda segundo o dicionário de Abbagnano e a perspectiva dessa cronologia filosófica, quatro alternativas de respostas são sugeridas para aplacar essas questões. Podemos, neste momento, dar um zoom na parte que indaga como corpo e alma se juntam para formar uma pessoa. Ainda que seja preciso superar a época em que se tratava do ser humano como masculino, apesar disso, a pergunta se multiplica. O que faz do corpo um corpo vivo? O que une essas “substâncias” em uma só realidade, em unidade e, ainda assim paradoxalmente, em uma série de camadas e pulsações visíveis e invisíveis? O que une corpo e alma? E o que os separa?

A primeira alternativa proposta consiste em negar a substância do corpo e privilegiar a alma como razão de todas as ações. Consiste em “reduzir a substância corpórea à substância espiritual” (2018, p. 248). Nesta alternativa estão Bergson, Schopenhauer e Leibniz. A segunda alternativa propõe o corpo como signo da alma, o corpo como uma expressão simbólica da alma, e aí encontramos Hegel, Platão e a corrente do romantismo que se inspirou nesses pensadores.

Já a terceira solução é a ideia de que corpo e alma possuem a mesma substância e que ambos apenas se apresentam de forma diferente, sendo ambos uma expressão de Deus

ou da Natureza. Nessa vertente, encontramos a ideia de não separação drástica entre corpo e alma; Spinoza é um exemplo dessa corrente:

Spinoza conferiu forma típica a essa solução, considerando a alma e o C. como modos ou manifestações dos dois principais atributos da Substância divina única: pensamento e extensão. ‘Entendo por C. - disse ele - um modo que, de certa maneira, exprime a essência de Deus considerado como algo extenso’ (Et., II, def. 1). Portanto, ‘ideia de C. e o C., ou seja, a mente e o C. formam um único e mesmo indivíduo que é concebido ora sob o atributo do pensamento, ora sob o atributo da extensão’ (ABBAGNANO, 2018, p. 248).

A quarta e última alternativa para a questão corpo vs. mente, segundo o dicionário de Filosofia, se apoia na possibilidade de considerar o corpo “como uma forma de experiência ou como um modo de ser vivenciado que, todavia, tenha um caráter específico, ao lado de outras experiências ou modos de ser. Os precedentes desta solução são as doutrinas de Schopenhauer e Bergson” (ABBAGNANO, 2018, p. 248).

Na primeira alternativa, vemos a possibilidade de dominância da alma sobre o corpo, já que trata-se de subjugar o corpo à alma. Talvez seja neste ponto que more uma armadilha. Vê-se uma divisão muito nítida entre quem conduz e quem é conduzido. As rédeas do cavalo, nesse caso do corpo, estariam nas mãos da consciência ou do ser ciente de si. Dentro das linhas mais racionalistas, em outras palavras, no poder da razão ou da lógica.

Já na segunda perspectiva, vemos a possibilidade de o corpo ser expressão ou manifestação da alma, um signo do espírito. Esse caminho pode se mostrar pedregoso, enviesar-se demais e alimentar a ideia de controle da racionalidade sobre a materialidade, semelhante à armadilha anterior. Ou do corpo apenas como uma consequência da alma, um avatar. Diferente da metáfora anterior das rédeas do cavalo, neste caso, a imagem seria a de uma projeção do espírito em corpo. Não iremos fundo neste caminho por buscarmos evitar mais uma hierarquização de um aspecto (alma) sobre outro (corpo físico). Buscamos neste percurso muito mais o que multiplica e conecta do que elementos que separam e oprimem-se entre si. Ainda que possa haver muita luta dentro do corpo, não vamos abordar isso agora.

Na terceira alternativa, encontramos a corrente que se afina aos conceitos de Baruch Spinoza, que chega a gerar um paralelismo entre corpo e espírito, abrindo espaços para críticas quanto a uma única substância divina que se manifesta de duas formas diferentes: pensamento e extensão; do mesmo modo que pode abrir horizontes para possibilidades de simultaneidade e multidimensionalidade do corpo. Ou seria da alma? O importante, no caso, é observar um certo equilíbrio de valores entre corpo e alma. Um afrouxamento da supremacia do pensamento sobre a fisicalidade.

Por último, na quarta possibilidade dessa relação dual, ora antagônica, ora harmoniosa entre corpo e alma, encontramos possibilidades mais entrelaçadas a essas duas qualidades de substância. E, curiosamente, encontramos alguns nomes citados na primeira alternativa, como Schopenhauer e Bergson. Entretanto, se olharmos para a dupla “corpo e alma” como uma experiência, as teorias destes autores se modificam. Segundo o dicionário, eles são exemplos de filósofos que entendem o corpo *como uma experiência ou como modo de ser*. A esse respeito, vejamos como entende o corpo um dos expoentes dessa perspectiva experiencialista: Schopenhauer.

Para Solomon e Higgins, em *Paixão pelo Saber - Uma Breve História da Filosofia* (2001), Arthur Schopenhauer pertence à vertente do Romantismo filosófico europeu, um período em que os jovens ansiavam por escrever sobre o espírito de sua época, em especial no final do século XVIII e começo do século XIX. Outros dois nomes são citados na corrente romântica: Johan Herder e Giambattista Vico. O que se destaca neste movimento em relação à pesquisa do corpo e da alma são golpes, embora tímidos, na onipotência da razão sobre todas as outras coisas.

Em contraste com Kant e o Iluminismo, que defendiam a razão, Herder enfatizou a sensação, *Gefühl*, a experiência imediata. Era através da sensação de sermos inicialmente uma só coisa com o mundo que chegávamos a reconhecer nossos próprios ‘poderes vitais’. A consciência e a linguagem rompiam essa unidade. Isso não era mal em si mesmo, mas a vida de reflexão era uma vida limitada. A vida da sensação, a ‘perturbação e a tensão’ apreendidas pela poesia, era essencial para ser uma pessoa inteira em consonância com o mundo (SOLOMON e HIGGINS, 2001, p. 154-155).

Tanto para Vico quanto para Herder, segundo os autores, as ideias inclinam-se na direção contrária da tradição filosófica que se apoia totalmente na razão, ignorando outros

fatores como a história e a cultura, na busca pela verdade absoluta e imutável. A vertente romântica abre caminhos antes deixados de lado pela linha filosófica eurocêntrica, relembrando-se de uma dimensão humana que o racionalismo filosófico tendia a desprezar: a sensação (*Gefühl*). Mesmo que de uma forma considerada pessimista, Vico, Herder e Schopenhauer tocam neste ponto sensível e na lembrança da verdade ou realidade para além da lógica. Com este movimento, é possível perceber uma reabertura de caminhos entre as dicotomias pavimentadas durante essa história ocidental da filosofia.

Por sua vez, Schopenhauer encontrou caminhos que conectaram a pensamentos de origem asiática como as *Quatro Verdades Nobres* da filosofia budista, recriando pontes abandonadas há muito tempo pelo pensamento ocidental. A influência orientalista no pensamento de Schopenhauer, veremos, será fundamental para a singularidade de sua noção de “corpo”. Ele é considerado pessimista, justamente, por considerar a vida como essencialmente sofrimento, algo típico do pensamento budista. Este caminho, embora sofrido, o levou a considerar a experiência estética como alívio importante das dores do mundo. “Schopenhauer insistiu que o artista de gênio transforma tanto o espectador quanto o objeto” (2001, p. 157).

Schopenhauer toma uma atitude atípica para o pensamento ocidental quando descreve sua filosofia fundada em princípios que estão na filosofia oriental. Assim, Schopenhauer vem representando até hoje uma das grandes referências, senão a única no século XIX, para se fazer uma comparação entre o pensamento ocidental e oriental (REDYSON, 2010, p. 4).

No artigo *Schopenhauer e o pensamento oriental* (2010), que investiga a relação de sua filosofia com o hinduísmo e o budismo, destaca-se que esta atitude do filósofo europeu era muito incomum na época entre seus pares, quando as raízes da dita filosofia se tornaram cada vez mais profundas e autocentradas (op. cit.). Essa breve abertura para as filosofias orientais a partir da observação do pensamento filosófico nas culturas indianas e chinesas tanto aponta para um sintoma de antropocentrismo europeu como evidencia a necessidade tardia de abrir os estudos para outras epistemologias antes ignoradas pelo pensamento ocidental hegemônico.

Por exemplo, como aponta Muniz Sodré (2014), a relação com o corpo na perspectiva ancestral africana é observável nos cultos afro-brasileiros, em que se nota

uma relação que considera outras dimensões do corpo e outras relações com o que é corpóreo e extracorpóreo. Para Sodré, os cultos afro-brasileiros exemplificam um paradigma simbólico distinto da tradição advinda da colonização e de filosofias hegemônicas, contrastando com o modelo europeu centrado no individualismo e na racionalidade. Na perspectiva afro-centrada, enfatiza-se a importância do tempo presente, das relações interpessoais, da experiência simbólica e do poder afetivo das ações. Além disso, o corpo é concebido como um microcosmo do cosmos, composto por elementos naturais, e sua preservação é influenciada pela ancestralidade.

Para além da carne, o corpo e suas representações (portanto, a corporalidade) podem ser concebidos como um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos e se erigem fronteiras e defesas. São as fronteiras, ou melhor, os limiares que separam o profano do sagrado. “Separar” vem do latim *secernere*, donde *secretum* (segredo), ou seja, o separado. Sacer (sagrado) é o território separado por limiares, não por barreiras como nas fronteiras (SODRÉ, 2014, p. 16).

É possível que neste ponto resida o mistério do corpo, sua ambiguidade de ser corpo e algo mais ao mesmo tempo. Talvez seja por conta desse infinito *presente* no corpo que encontremos seus labirintos e encruzilhadas em suas fronteiras móveis e seus limites visíveis. O corpo tem de fato sua especificidade física, suas limitações específicas, ao mesmo tempo em que tem suas “infinitudes”, seus mistérios e magias que perpassam as sensações físicas, mas que vão além delas. Na experiência da dança e do movimento em cena, muitas e muitas vezes me surpreendi com habilidades, sensações e potências que se apresentaram em cena. Explosões advindas dos treinamentos e ensaios, mas que possuíam um mistério diferente no encontro e no convívio da cena apresentada e partilhada.

Por exemplo, lembro nitidamente de uma apresentação do Mobamba (2011-2015), peça desenvolvida ao redor do tema samba com a diretora Márcia Duarte, em que, numa das apresentações, durante uma cena feita em improviso, dei um salto alto que nunca imaginava ter a capacidade de executar. Nesse dia, me impressionei com a habilidade apresentada no calor da cena, com a potência da acrobacia e com a coragem que ultrapassou o planejado ou o esperado. Um jogo com o próprio corpo e com tudo ao redor, os elementos cênicos (figurino, luz, espaço...), com os parceiros de cena (intérpretes-jogadores), com o público, o calor da cena, enfim, tudo que compunha aquela situação e que gerou um salto extraordinário.

A partir dessa lembrança, é possível refletir sobre as surpresas que o corpo em cena pode nos proporcionar. Estar no fluxo da cena, ou no “calor”, nos coloca em um estado que pode acionar potências adormecidas ou desconhecidas até aquele momento. Essas descobertas nos fazem refletir sobre as fronteiras e tamanhos do corpo, e também sobre como as linhas que definem o corpo podem estar em movimento.

Erika Fischer-Lichte, autora alemã com importante contribuição para o campo das artes vivas, discorre sobre como a estética do performativo desestabiliza as noções de oposição em cena, em especial entre sujeito e objeto, corpo e espírito e significado e significante. “A fugacidade do acontecimento, o seu caráter único e irrepetível, tornou-se um fator central” (2019, p. 390). Esta efemeridade presente no acontecimento teatral é evidenciada a partir dos estudos e propostas disruptivas da *performance art* na década de 60 do século passado. Pois, depois das ações radicais e artísticas deste período, podemos ver algumas fronteiras desafiadas e repensadas principalmente entre teatro e realidade, corpo e espírito, cotidiano e extracotidiano, e artistas e público.

A oposição entre arte e realidade gerou uma série de outros pares conceituais dicotômicos, como o estético/social, o estético/político e o estético/ético. Como pudemos observar, a partir dos anos 60, estas oposições, nos espetáculos, desmoronam-se. A inversão de papéis e a construção de comunidade tornam visível o facto de, nos espetáculos, estar sempre em causa, também, uma situação social e uma forma de sociabilização. Tudo quanto, num espetáculo, acontece entre actores e espectadores, ou entre espectadores, acontece também como um processo social específico, constitui uma realidade social específica (2019, p. 409).

O surgimento da percepção social e relacional desestabiliza a oposição sujeito-objeto justamente por colocar atuentes e espectadores em um lugar ao mesmo tempo de ação e recepção. Potencializa-se, nessa perspectiva, a ambiguidade entre esses dois lugares e distancia-se da oposição entre quem assiste e quem age, pois todos os elementos se encontram neste campo de tensão entre agência e passividade.

Também neste caso, o que está em causa não é um “ou, ou”, mas um “tanto quanto”. No circuito de retroação autopoietico, todos os participantes agem sempre como sujeitos e objetos: eles co-determinam todo o processo, imprimindo uma nova viragem ao seu desenrolar, determinando o que deve manifestar-se aos outros e, ao mesmo tempo, sendo determinados pelas viragens que os outros imprimem (Id., *ibid.*, p. 413-414).

Sendo assim, essa desestabilização de fronteiras e tensão entre oposições nos convida a ultrapassar a relação entre opostos e propor um jogo de coexistência, ou uma relação ambivalente de “tanto quanto”, evidenciando a multidimensionalidade presente na cena, o entrelaçamento de dimensões como, por exemplo, a social e relacional. Uma zona complexa de atravessamento, fronteiras e liminaridades.

Quando as oposições se desmoronam, quando um dos termos pode tornar-se simultaneamente o outro, a atenção concentra-se no momento da transição de um estado para o outro. Abre-se o espaço entre os opostos; o espaço liminar torna-se uma categoria privilegiada. Já vimos que é possível descrever a experiência estética proporcionada pelos espetáculos, antes de mais, como experiência liminar, capaz de transformar quem a vive. Este tipo de experiência estética assume uma importância primordial para a estética do performativo, porquanto se liga directamente ao carácter de acontecimento do espetáculo (Id., *ibid.*, p. 418-419).

O carácter de *acontecimento* presente na cena e no encontro teatral potencializa a criação de um espaço “entre”, um espaço de liminaridade, onde as oposições e dicotomias se entrelaçam, desmoronam e geram novas possibilidades de experiências e convivências. Esse estado ou zona expressa a sofisticação da multidimensionalidade do corpo em cena; este corpo que é atravessado pelo carácter de exceção do acontecimento teatral pelo que há de complexo no encontro com o público e pela pluralidade de dimensões do corpo em cena.

Segundo Fischer-Lichte, o termo “liminaridade” foi cunhado por Victor Turner a partir dos estudos sobre ritos de iniciação. A pesquisa de Turner, calcada em termos caros à antropologia, apresenta três etapas importantes para o rito iniciático: *separação, limiar e incorporação*. O processo delineado por Turner é tal que o indivíduo se separa do contexto cotidiano para passar por uma transformação fora do espaço-tempo e, em seguida, reinsere-se na sociedade com o novo status pós-rito. Esse estado de liminaridade é atribuído à transformação vivida pela pessoa que passa pela vivência. “Explica Turner que a fase liminar abre um espaço de experimentação e de inovação” (Id., *ibid.*, p. 419).

Estaria a noção de liminaridade também presente na cena? É interessante refletir a partir deste termo sobre o quanto de liminaridade é possível perceber também em espetáculos teatrais. Procura-se por uma liminaridade a que o acontecimento teatral

convida os participantes para atravessar. Ou o convite que o “ritual teatral” faz à transformação, sendo esta mudança permanente ou não. Pois, no caso do acontecimento teatral, essa liminaridade geralmente não se dá pela transformação permanente dos participantes, mas justamente pelos estados passados durante o acontecimento.

Num espetáculo, a experiência estética como experiência liminar é, em última instância, reconduzida à atividade e aos efeitos do circuito de retroação autopoietico. A situação liminar não resulta apenas da experiência de não-disposicionalidade e das recíprocas e permanentes transições entre as posições de sujeito e de objecto. Pelo contrário, cada viragem que ela assume deve ser entendida como uma transição e, por conseguinte, como uma situação liminar. Cada passagem, cada transposição de um ‘limiar’, cria um estado de instabilidade, do qual pode surgir algo imprevisível portador quer de um risco de fracasso, quer da possibilidade de transformação bem-sucedida. [...] Neste sentido, é possível entender e descrever o processo do circuito de retroação autopoietico como uma sequência de transições com um elevado potencial para criar liminaridade ao longo do espetáculo (Id., *ibid.*, p. 426).

A passagem de um estado para o outro, tanto nos rituais quanto nos espetáculos, pode ser vista como um fluxo de transformação que se atravessa em coletivo. Ao observar essa liminaridade presente tanto nos rituais como em acontecimentos teatrais, nota-se que há um caminho de sabedoria talvez negligenciado pelas filosofias ocidentais e suas perspectivas sobre o corpo. O apagamento de filosofias e saberes não-hegemônicos pode ser entendido como um sintoma. Esse sintoma nos leva a pensar que, durante muito tempo, as sabedorias sobre o corpo, existência, alma, espírito, razão ou identidade somente eram validadas e consideradas de fato filosóficas se tivessem suas origens nas tradições gregas e suas linhagens subsequentes. Neste movimento, foram invisibilizados conhecimentos e saberes que não seguem os padrões dominantes; saberes como os compartilhados nas rodas, nos cultos, nos quartos de estudo, nas periferias da validação acadêmica, na dança, nos rituais, nas palavras ditas ou cantadas. Saberes, enfim, que expressam a profundidade do conhecimento do corpo e da prática. Trata-se de epistemologias que, por não passarem pelo registro escrito, se preservaram graças à transmissão cultural e social ao longo do tempo, escapando do viés narrativo colonialista. Assim, fica ainda mais evidente o “perigo da história única” do qual nos alerta Chimamanda (2019).

Estamos falando de saberes e percepções sobre o corpo que atravessam os tempos não somente pelas letras grafadas nos papéis e pergaminhos, mas os conhecimentos e

epistemologias que viajam através das células e dos gestos desenhados no invisível pelos corpos no espaço e nos ritos coletivos, na resistência, na vida. Segundo Leda Maria Martins: “Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente de memória” (2021, p. 89). Ela completa, em seguida:

Mas o corpo, nessas tradições, não é tão somente a extensão ilustrativa do conhecimento dinamicamente instaurado pelas convenções e pelos paradigmas seculares. Esse corpo/*corpus* não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições sua natureza metaconstitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grava-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente (Id., Ibid., p. 89).

Esta é uma lembrança importante em relação à agência e responsabilidade de cada corpo, de seu ser no mundo. E, nesse sentido, talvez o ponto que mais desafie esta pesquisa sobre corpo são as intersecções entre corpo e *existência*.

Reforço que meu intuito não é pesquisar sobre o corpo imóvel e imutável, nem o corpo-cadáver, inerte e em decomposição, mas sim o corpo vivo, em movimento, vibrante e em cena. Portanto, o corpo como um “objeto de estudo” é um desafio em si, justamente por sua natureza viva, movente, em fluxo, sempre em mudança; consideramos o corpo um campo multidimensional de partida, chegada e movimento. Corpo e existência estão intimamente imbricados a ponto de ser impossível separá-los neste estudo.

Passamos por essa primeira linha filosófica no início desta dissertação não por ser mais importante, mas por ocupar grande espaço nos estudos do corpo, registrados em livros, transmitidos e institucionalizados por parte dos espaços de educação. A filosofia ocidental trata sobre corpo e ganha registro escrito há muito tempo, ora descartando totalmente sua potência, ora reconhecendo que não há ser humano sem corpo.

Depois de tanto girar pelas paisagens filosóficas desenhadas até agora, sugiro, neste momento, uma respiração longa. Uma pausa para levar a atenção ao movimento que estava o tempo todo nos acompanhando na escrita (e na leitura) dessas palavras: a respiração. Uma pausa nas correntes (filosóficas ou não) para observar o suave e ininterrupto movimento que acompanha o corpo vivo. O fluxo de ar que entra e sai pelas

narinas ou boca que está sempre a renovar nossos ares internos. Um tempo para perceber esse fluxo que areja os cômodos do corpo. Uma pausa das amarras que a robustez dos pensamentos pode causar sobre a totalidade do corpo vivo. E que possamos aproveitar a paisagem das dúvidas e das questões não resolvidas. A encruzilhada de conceitos e perguntas pode nos abrir novos caminhos.

Pistas para o corpo cênico

Tendo consciência da infinidade de significados e conceitos ao redor do tema “corpo”, levamos a atenção de nossa pesquisa ao campo das Artes Cênicas. Ou para questões que giram em torno do fenômeno “corpo em cena”. Opto por fazer este primeiro recorte ao tratar do corpo em estado performativo ou em situação de apresentação. Iniciamos esta sessão na trilha das pistas deixadas pelo livro *O Corpo – Pistas para Estudos Indisciplinares*, de Christine Greiner (2005).

Nessa obra, podemos observar que referências e nomes citados no dicionário de filosofia de Abbagnano se repetem, assim como outros surgem. Seguimos essas pistas deixadas no intuito de aprofundar as investigações dentro do campo das Artes Cênicas, tendo como base o caminho trilhado até a teoria Corpomídia (KATZ e GREINER, 2005).

Greiner propõe focar nos “operadores” que dão início aos processos e diferentes estados corporais. A pesquisadora considera que os operadores são fatores importantes para nortear a pesquisa como “as metáforas do pensamento e o fluxo de imagens, as ações comunicativas e as dramaturgias” (GREINER, 2005, p. 10).

Uma pista interessante é a lembrança de que o estudo do corpo não é linear e que, mesmo na contemporaneidade, acessamos ideias passadas, renovando-as e recriando-as ao nosso tempo. Ideias como a de Spinoza são hoje revisitadas e citadas, assim como as críticas a Descartes e à corrente dualista cartesiana são recicladas atualmente. Para Greiner: “a história do corpo, como todas as outras, não é sequencial. Corre para frente, mas desestabiliza, o tempo inteiro, o passado, modificando-o e lançando projeções futuras” (Id., *ibid.*, p. 16).

O foco metodológico de Greiner é observar como as formas e modos de descrição do corpo são importantes e se modificaram com o passar do tempo. A análise desses modos de descrição é um dos pontos norteadores para Greiner no livro citado.

(...) o modo como o corpo é descrito e analisado não está separado do que ele representa como possibilidade de ser quando está em ação no mundo. Além disso, torna-se cada vez mais evidente que o próprio exercício de teorizar é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensorio motor e não apenas com o cérebro (Id., *ibid.*, p. 16-17).

Antes de avançar, propomos um breve exercício de percepção a quem nos lê neste instante. Sem parar a leitura, procure observar o ritmo da sua respiração. Se for possível, não o altere. Apenas observe. Talvez a velocidade da leitura diminua. Ou, quem sabe, outra sensação possa aparecer. Não posso prever como será essa sensação em você. Entretanto, você a sente.

Continuemos a perceber. É possível levar a atenção aos seus pés? Como eles estão? Estão vestidos, calçados, tocam o chão ou um no outro? Procure não mudar, apenas observar e continuar lendo. E seus ombros? Como estão? O quanto estão próximos ou distantes das orelhas? Seus ombros abrem ou comprimem seu tórax? É possível ouvir os batimentos do seu coração? É possível sentir que o fluxo sanguíneo acompanha os movimentos ritmados de inspiração e expiração do ar que infla e esvazia seus pulmões? Percebe outros fluxos? Como eles te atravessam?

Esse momento de observação ou dobra na atenção é uma provocação para perceber o que já estava acontecendo e se movimentando em si, no corpo, no presente. Agora continuemos o fluxo espiralar conceitual.

Se levarmos a atenção para o cenário atual das grandes cidades, podemos nos deparar com um mundo cada vez mais customizado por algoritmos e inteligências artificiais. Nosso tempo talvez seja a era da singularidade embebida de informação por todos os lados. Byung-Chul Han, filósofo sul-coreano, relaciona esse cenário a um excesso de positividade. “É bem verdade que os adoecimentos neuronais do século XXI seguem, por seu turno, sua dialética, não a dialética da negatividade, mas a da positividade. São estados patológicos devidos a um *exagero de positividade*”. (BYUNG-

CHUL HAN, 2017, p. 14). A experiência corporal não fica de fora desse contexto. Nesse quadro, com apenas alguns toques na tela, é possível acessar um sem-fim de informação e projeção. Hoje, a ideia que se tem de corpo não está dissociada da imagem que se faz dele. Mas como nós nos imaginamos corpo?

Para Vilaça e Góes, ao se falar de corpo, quase sempre este vem acompanhado de um pronome possessivo (meu, nosso, seu...). Eles sugerem que a questão para a contemporaneidade se organiza ao redor do agenciamento das dualidades que ainda cercam o entendimento de corpo, principalmente a noção de corpo como apenas uma máquina e a noção de pessoa em que ora é visto como objeto, ora como sujeito.

Pensar a corporeidade torna-se sempre mais complexo para esse sujeito/objeto que oscila entre ideais de máximo controle, monitoramento, busca de perfeição e uma estética fora dos padrões que tenta denunciar a objetivação *maquinima* do indivíduo ironicamente dividido por mecanismos de intervenção cultural (1998, p. 11, grifos meus).

Nesse contexto, o conceito de corpo ainda encontra muitos dualismos, embora conte com uma multiplicidade de propostas para lidar com essas divisões. As fronteiras entre dentro e fora, eu e o outro, teoria e prática, matéria e espírito, se tornam liminares e indistintas; com isso, o ponto importante é que as dualidades não são mais oposições, e sim possíveis ambivalências nos estudos de corpo. Cada área com sua especificidade, mas atravessando fronteiras antes muito mais rígidas e borrando, conseqüentemente, as fronteiras entre as disciplinas, criando talvez zonas de liminaridade em nossos estudos.

Partindo do corpomídia (KATZ e GREINER, 2005), que aborda a possibilidade do corpo como processo, ao contrário das vertentes que consideram o corpo como objeto ou uma máquina operada por outro agente além do corpo, abre-se espaço para ampliar a visão de corpo, superar os dualismos, abraçar as ambivalências. É nesse aspecto que se observa a relevância da ideia de corpo como experiência multidimensional. A importância da observação desse paradigma para o estudo do corpo nas Artes Cênicas é o que impulsiona esta investigação, pensando e mapeando os caminhos do olhar para o corpo em direção à cena teatral e performática. Para Greiner:

Vivendo sempre em processo, o *corpomídia* nutre a possibilidade de conectar tempos, linguagens, culturas e ambientes distintos. Para

estudá-lo, é inevitável construir pontes entre diferentes campos do conhecimento (2005, p. 11).

Greiner adiciona que Merleau-Ponty contribui para uma ideia de ambivalência pertinente ao corpo, pois Merleau-Ponty não somente trata da estabelecida tensão entre matéria e espírito, como também entre corpo e alma. Ainda com Greiner, sabe-se que, a partir dos estudos do filósofo francês e do pensamento fenomenológico, disseminou-se uma proposta de corpo que é simultaneamente estrutura física e experiência vivida. Esta visão provoca pensarmos a questão do corpo não mais como um campo de batalha que lida com opostos, mas como uma estrutura complexa que é ambivalente ou multivalente, um ser que é matéria e não-matéria ao mesmo tempo. Um corpo que é significado e significante, simultaneamente. E as ideias de interior e exterior se tornam mais maleáveis ou moventes.

“Isto significou um reconhecimento importante do fluxo de informações entre interior e exterior e entre informações biológicas e fenomenológicas, compreendendo que não se tratava de aspectos opostos” (GREINER, 2005, p. 23). Consequentemente, a noção de corporeidade também ganhou outro peso, já que adere a essa ambivalência de estrutura física e viva ao mesmo tempo. Isso nos é caro porquanto se relaciona à multidimensionalidade do corpo cênico.

Corpos, presenças e multidimensionalidades

Quando afinamos nossa bússola de pesquisa, as questões apontam para outras direções. Pergunto-me tanto sobre a multidimensionalidade quanto sobre a integridade deste corpo em cena. O que faz com que este corpo seja inteiro e potente? Seria possível que existisse uma coerência corporal específica, uma plenitude, completude ou integridade do corpo em cena? Dessa questão, surge outra: em que se diferencia um corpo em estado cotidiano e um corpo em estado cênico? É possível, de fato, pensar que exista uma coerência no corpo cotidiano, algo que o estrutura e possibilita suas ações e agências no mundo. Então qual seria a diferença entre estes estados, se o corpo é o mesmo?

Felizmente essas perguntas podem nos guiar na trilha dos estudos da *presença* no campo das artes do corpo e do movimento. Erika Fischer-Lichte é quem lança luz sobre a complexidade e importância da presença na performance teatral. Em seus estudos, a autora explora a presença como fenômeno *multifacetado* que permeia todas as dimensões da experiência cênica. A partir disso, Fischer-Lichte distingue entre diferentes tipos de presença: forte, fraca e radical.

Antes de falar de presença, contudo, a autora investiga sobre uma ambiguidade presente do corpo, justamente para entender as diferentes qualidades de presenças. Uma tensão entre o material e o imaginário que coabitam o corpo, dimensões que se entrelaçam e podem ser percebidas a partir dessas duas perspectivas, ou dimensões: uma referente ao corpo físico e tangível e outra à capacidade imaginativa de criação de outros corpos e significados em cena. Nas palavras de Lichte, dois corpos: um corpo fenomênico e um corpo semiótico, que acionam simultaneamente uma condição dupla de “ser” corpo e “ter” corpo (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 178-182).

O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer (SPINOZA, 2015, p. 100).

E se, em vez de nos perguntarmos apenas o que pode um corpo, pudéssemos refletir sobre a potencialidade multidimensional desse corpo? Em cena, e ao observar estas capacidades ambíguas de ser e ter um corpo, podemos atualizar a pergunta para “quantos corpos vibram no corpo?”

Para avançar na complexidade do corpo cênico e na investigação das múltiplas dimensões de um corpo, pode-se dizer que estar em cena evidencia, acima de tudo, a simultaneidade de dimensões. A partir da lembrança desses dois corpos por Fischer-Lichte, percebe-se que a tensão da dimensão física real do corpo engendra um fenômeno que ostenta suas carnes e ossos entre corpos criados e performados pela imaginação dos atuantes, seja por meio de personagens ou performances. Essa dimensão imaginativa é também um convite à dimensão imaginativa dos corpos de espectadores que estão presentes no rito teatral.

Melhor que pensar em tensão entre os corpos talvez seja falar de fluxos e negociações através e nos corpos. Se o corpo físico é um fluxo muito específico e complexo de sistemas, o corpo imaginário ou imaginativo seria um corpo que possui sua anatomia própria de complexidade? Ainda sobre as diferentes presenças observadas por Fischer-Lichte, pode-se perceber que os atributos *forte*, *fraca* e *radical* não definem que uma presença é melhor do que a outra, senão que estas diferentes qualidades podem determinar e influenciar diretamente na performance e na recepção em diferentes intensidades. A hipótese é que, ao evidenciar os elementos reais, seja na esfera física ou imaginativa, um corpo pode afetar o outro e ser afetado pelos demais.

O trânsito de fluxos entre os corpos, capaz de gerar sistemas complexos de afetos, pode-se conectá-lo à teoria dos afetos de Spinoza sobre os corpos e suas relações entre si. Essa contribuição embasa melhor uma ideia de corpo mais plural, para a qual corpo não é apenas um elemento simples e isolado, mas também um encontro de multiplicidades, potências e atravessamentos.

Spinoza (2015), considera que os corpos, em suas relações com outros corpos, sofrem constrangimentos ou expansões de potência que são expressos na mente por meio das ideias e esta é a dimensão afetiva da experiência, pois o afeto é entendido por ele (2015, p. 98), [...] “como a substância que apresenta uma potência absoluta e infinita de afetação, enquanto os modos variam, o que significa que experimentam transições, que são chamadas de afetos” (PEREIRA et al., 2017, p. 17).

Ao aprofundar mais o estudo sobre a presença, Erika Fischer-Lichte introduz conceitos fundamentais dentro da estética do *performativo*. A *presença fraca* se refere ao corpo de carne e osso no tempo e no espaço ou, nas palavras de Fischer-Lichte, “Designarei por conceito fraco de presença o tipo de presença aqui e agora dado pela mera presença do corpo fenomênico do actor” (2019, p. 220). Sobre as qualidades de presença, é interessante lembrar que, segundo ela, a presença é uma qualidade performativa que se dá principalmente pela organização dos fluxos internos e externos do corpo.

A presença é uma qualidade puramente performativa, e não expressiva. Ela é gerada por processos de encarnação específicos, mediante os quais o intérprete apresenta o seu corpo fenomênico de um modo que lhe permite não só dominar o espaço, mas também forçar o espectador a prestar-lhe atenção (Id., Ibid., p. 223).

Portanto, é nessa qualidade de atenção que toda a rede de afetos entre atores e espectadores é acionada e pode provocar sensações, e é nessas sensações que pode estar a compreensão sobre a qualidade *forte* da presença. É possível pensar em momentos em que a atuação cênica tocou ou provocou intensamente? Ao assistir uma performance cênica, é possível sentir reações físicas, ou no próprio corpo fenomênico de espectador, ou sente-se que a performance atravessa a mente como um raio? Para Fischer-Lichte, a presença forte pode causar uma série de reações e afetações.

Os espectadores sentem, com inusitada intensidade, que o actor está presente, o que lhes permite, por seu lado, sentirem-se também presentes de um modo especialmente intenso. Para eles, a presença acontece como uma experiência intensa de presença aqui e agora. À capacidade do actor de dominar o espaço e o de prender a atenção chamarei conceito forte de presença (Id., Ibid., p. 224).

Por último, seguindo a lógica dos três conceitos de presença dentro da *Estética do Performativo* (2019), temos a ideia de presença *radical*. Nessa qualidade, pode-se perceber um fluxo ainda não citado: a dimensão *energética* do corpo cênico. Para entender esse tipo de presença, ou mesmo esse corpo energético, é importante considerar essa dimensão ora visível ora invisível do corpo. Em cena, é possível sentir o calor que um corpo pode gerar, é possível observar o suor e até mesmo tocar essa geração de calor do corpo. Nota-se esse calor radical assim como se percebe um magnetismo presente na atuação. Esse efeito da dimensão energética, apesar de nem sempre ser justificado por gestos e ações lógicas, movimenta de fato fluxos nos corpos atuantes.

Para Fischer-Lichte, há um quê de mágico nesse tipo de presença radical. Mais que algo inexplicável ou intangível, essa magia se dá entre os corpos que partilham o mesmo tempo-espaço no ato teatral, conectados numa rede de fluxo, afetos e sensações. “A ‘magia’ da presença consiste, pois, na capacidade peculiar do actor de produzir energia de modo a permitir que esta circule no espaço, toque o espectador e se impregne nele. Esta energia é a força que emana do actor” (Id., Ibid., p. 228).

Para que essa energia possa correr, é necessário que tenha pontos de criação. No caso, os atores são os agentes dessa magia, já que forças e fluxos para acionar o circuito que se autoalimenta. Afinal, é “a co-presença corpórea de actores e espectadores que, antes de mais nada, possibilita construir o espetáculo” (Id., Ibid., p. 59). Por fim, essa

rede de afetos proveniente do encontro cênico entre atores e espectadores, onde há a geração e troca de energias, onde há presença *radical*, gera um sistema ou, como Fischer-Lichte chama, um “circuito retroativo auto-referencial” (op. cit.). Sendo assim:

Qualquer coisa que os atores façam repercute-se nos espectadores, e qualquer coisa que os espectadores façam repercute-se nos actores e nos outros espectadores. Neste sentido, é possível afirmar-se que o espetáculo é conduzido e produzido por um circuito retroactivo auto-referencial em permanente mudança; daí que seu desenrolar não seja completamente planificável nem previsível (Id., Ibid., p. 78-79).

Esse circuito da presença é importante para entender os movimentos dos fluxos presentes tanto individualmente em cada corpo que atua quanto nos trânsitos entre atores e espectadores. Esse circuito aponta para a simultaneidade de dimensões atuando juntas. Atuam os processos de geração de energia em cada atuante, mas também os manejos desses fluxos em cena, as relações entre outros corpos que estejam na contracena (caso haja) e, por fim, nas relações retroalimentativas entre os fluxos de reações e estímulos na troca com a plateia ou audiência.

Fluxos, estados e sentidos

Encontramos outra simultaneidade dimensional presente nessa trama complexa do corpo cênico: a dimensão cotidiana e a da cena, que se entrelaçam e se organizam no corpo de quem atua. Identificamos algumas pistas sobre as especificidades do corpo cênico e do corpo cotidiano no trabalho de Renato Ferracini *Café Com Queijo: Corpo em Criação* (2012). Em seu estudo, Ferracini traça um caminho pelas teorias do corpo, comentando as dualidades e paradoxos que muitos autores levantam ao longo dos estudos da filosofia e das ciências humanas.

No capítulo *Corpo Cotidiano: visões e revisões*, pode-se observar a presença de alguns dos autores já citados pelo dicionário de filosofia de Abbagnano e por Greiner, que encontramos nas pistas anteriores. São eles autores cujas ideias apontam para a forte linha filosófica que vê o corpo separado da mente desde o pensamento platônico, passando por Aristóteles e Descartes (FERRACINI, 2012: p.111-114). Ferracini cita os autores dessa linha filosófica não para resumir suas próprias ideias a essas oposições, mas

para evidenciar que essas teorias influenciaram e fundamentaram tendências nos estudos sobre este tema no pensamento ocidental.

Entretanto, nessa mesma linha, já se notavam perspectivas mais integracionistas que consideravam a possibilidade de ambivalência (isto é, mesma valoração) dessas duas grandezas, física e mental, por exemplo. Isso está em Spinoza, citado anteriormente e que volta a aparecer nas trilhas de Ferracini: o filósofo luso-holandês considera corpo e espírito parte de uma mesma substância (2012, p. 115). Ferracini também cita Nietzsche, evidenciando o caráter paradoxal e múltiplo do corpo humano (2012, p. 115-117). Nossa intenção não é aprofundarmo-nos nestes autores, mas sim nos atentar para essa linha que se desenrola sobre os conceitos do corpo, que atravessa revoluções sociais, além de considerar como a imagem que temos do próprio corpo influencia a construção da realidade e das relações.

Pensar o corpo nos mostra a potência maleável tanto do corpo físico em suas mutações como em seus conceitos e dimensões extrafísicas. Repensar o corpo modifica o corpo, assim como os diferentes modos de experimentarmos nossa existência corpórea modificam o pensamento sobre o corpo. Ao falarmos de corpo cênico, isso se torna mais evidente. A reconfiguração do corpo se evidencia ao nos utilizarmos das investigações sobre o corpo para criar, produzir e/ou pesquisar um corpo para a cena, seja através de treinamentos psicofísicos, seja através de estudos filosóficos. O que se destaca desta capacidade mutável do corpo cênico, tal como entendido por Ferracini, é sua multiplicidade e complexidade.

O ator em Estado Cênico é um ser múltiplo por natureza, e toda e qualquer reflexão do trabalho de ator, mesmo que se possa definir de maneira clara o recorte de discussão, jamais poderá ignorar completamente as relações multidimensionais e multifacetadas de seu trabalho. Iniciarei por pensar o ator, aqui, não como uma teia de linhas paralelas que são trabalhadas independentemente e que de alguma forma milagrosa, entrelaçam-se quando em Estado Cênico; mas, sim, como uma multiplicidade intimamente relacionada em seus microelementos que são trabalhados em conjunto (Id., Ibid., p. 77-78).

Sendo assim, percebe-se que há algo em comum entre corpo cotidiano e corpo cênico, mas, por outro lado, também há algo de específico ou expandido no estado cênico. O estudo de Ferracini indica que mais do que uma separação de um corpo para outro, ou

um estado para outro, o corpo cênico é um *desdobramento* do corpo cotidiano. Observa-se, a partir disso, “a importância de gerar um pensamento integrativo sobre o corpo dentro de um comportamento-em-arte no Estado Cênico” (Id., Ibid., p. 83). A busca por uma integralidade do corpo em cena permite-nos abraçar as diferentes características de cada dimensão corporal para se amalgamarem num único corpo em cena: não um corpo fixo ou imutável, mas um corpo que passeia por esses fluxos multidimensionais e multifacetados e ao mesmo tempo acessa suas capacidades, direcionando-as para o trabalho de atuação.

Acredito que cada artista tem caminhos diferentes de pesquisa e de criação de seu próprio corpo e do entendimento sobre seus temas. E que, a partir disso, os conceitos e termos desenvolvidos, os vocabulários estabelecidos e as comunicações advindas de suas descobertas terão nomes diferentes; afinal, cada experiência artística é única e irrepetível: especificidades do acontecimento teatral. Segundo a filosofia teatral de Jorge Dubatti, o teatro:

(...) é um acontecimento, no duplo sentido que Deleuze atribui à ideia: algo que acontece e em que se dá a construção de sentido. Um acontecimento que produz entes em seu acontecer, vinculado à cultura vivente, à presença aurática dos corpos (DUBATTI, 2016, p. 27).

A partir deste acontecimento complexo de encontro e convivialidade, entende-se que o corpo também não se repete, mas sim se produz e se transforma no encontro proporcionado no acontecimento teatral. De forma expandida, dentro de um Estado Cênico, os corpos envolvidos e engajados no acontecimento criam o acontecimento teatral em si e ao mesmo tempo se transformam no processo. Para Dubatti, esse corpo diferente do cotidiano, imerso no acontecimento, chama-se *Corpo Poético* (Id., Ibid., p. 34). Ferracini, numa perspectiva derridiana, o batiza de *Corpo Subjêtil* (2012, p. 83). Nomes e caminhos diferentes, mas que apontam para a potencialidade expandida do corpo em cena.

Afinal o que é o estado cênico? De forma simples, seria somente “estar” (estado) em cena (cênico). De certa forma, sim. Mas, se olharmos com mais atenção, há uma diferença entre estar em cena, como por exemplo no centro de uma discussão, e performar

uma cena, com gestos alterados e exaltações de voz. O que se difere de apenas estar em cena ou “fazendo uma cena” talvez seja justamente a complexidade multidimensional desse estado corpóreo.

Um estado cotidiano, mesmo que alterado ou intenso, ainda assim é um estado inserido em um contexto cotidiano, social e cultural. Agora, um corpo em estado cênico, além de ser atravessado por todas essas dimensões que já permeiam o cotidiano, atravessa-lhe também a camada cênica. A cena é um espaço-tempo criado temporariamente para ações coletivas e individuais. O espaço-tempo cênico é uma zona de atuação e encontro. Ainda para Dubatti:

O que distingue a teatralidade específica do teatro da teatralidade natural e social é o salto ontológico da *poiesis*, a instauração de um corpo *poético* (...) e a maneira como este gera uma expectativa específica, com distância ontológica, e um convívio específico (DUBATTI, 2016, p. 39).

O estado alcançado e partilhado dentro do acontecimento cênico também é específico da cena e do espaço convivial gerado pelo teatro. Ferracini, por outro lado, opta por chamar estado cênico de “o momento específico em que o ator se encontra na ação de atuação juntamente com o público e com todos os elementos que compõem a cena” (op. cit., p. 31). O estado cênico ademais se relaciona ao acontecimento e ao encontro convivial que o espaço-tempo teatral permite.

Para a criação dessa zona de encontro e *poiésis*, o corpo cênico é agente criador desse tempo-espaço e simultaneamente criado e transformado, isto é, recria-se nesse fluxo cênico. Eleonora Fabião, em seu artigo *Corpo Cênico, Estado Cênico* (2010), nos descreve de maneira inspiradora o mergulho nesse estado, associando esta vivência com o fluxo e a sensação de redimensionamento do tempo.

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendomorrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena (FABIÃO, 2010, p. 1).

Aqui encontro a confluência com o que venho entendendo como corpofluxo. No próximo capítulo, falaremos mais a respeito do fluxo e de sua importância para o desdobramento do corpo cênico. Tal como para Ferracini e Fischer-Lichte, há multidimensionalidade no corpo em cena para Fabião. Assim como para esta investigação, segundo Fabião, o corpo encontra o nexo de seu estado cênico em si mesmo, uma vez que é *fluxo* e fluidificante: “o nexo do corpo cênico é o fluxo” (op. cit.).

Ao tomar consciência deste “nexo”, pode-se dizer que o corpo se relaciona ao fluxo quando buscamos conceituações e percepções sobre o corpo cênico. A perspectiva de Alice Stefânia Curi (2013) evidencia o caráter mutável do corpo cênico, caracterizando-o não como um elemento fixo ou estável, mas como um campo dinâmico de significação em constante transformação. Assim como a língua se estrutura em discursos que articulam subjetividades, o corpo em cena opera sua própria sintaxe, criando sentido mesmo no silêncio.

No entanto, diferentemente de um significado estático, a significação do corpo cênico é instável, fluida e inacabada, permitindo a emergência de ser ao mesmo tempo presença e potência, matéria e movimento, estrutura e devir.

Se o discurso é compreendido e analisado como apropriação e articulação subjetiva do paradigma que é a língua, podemos dizer que o corpo cênico, ao operar sua sintaxe singular na interação com os elementos da linguagem da cena, também cria discurso, enuncia, mesmo quando calado. Se o significado implica ou indica estabilidade, a significância – categoria processual, rítmica e estética – é instável e inacabada ao promover, dinamicamente, a emergência de uma infinidade de sentidos (CURI, 2013, p. 927).

Estado, percepções, experiências, trajetórias de vida. Corpo e cena apontam infinitudes. Ou somente o aprendizado incorporado até o momento presente. Aqui, o corpofluxo não ganha estatuto de conceito, provavelmente por ser muito mais caminho do que chegada, por ser o percurso que tem me formado e ainda forma meu corpo em cena. Uma postura, vivência ou saber cultivados ao longo dos anos, dos encontros, dos trabalhos, da vida em sua complexidade.

Alguns encontros, memórias e vivências de meu percurso se sobressaem e marcam a trajetória com mais nitidez. Entre eles, o intercâmbio realizado no *Seminário*

de Dramaturgia da Dança dos Orixás em Salvador (BA), realizado na Escola de Dança Fundação dos Estudantes do Estado da Bahia (FUNCEB), no período de 9 de janeiro a 10 de fevereiro de 2012, proporcionada pelo mestre Augusto Omolú. Nessa experiência, cada ensaio era uma gira ou xirê⁴ de muita energia, dança e movimento. Foi esse o primeiro contato com a dança afro e a dança dos Orixás.⁵



Figura 1. Seminário Dança dos Orixás, Salvador, BA, 2012. Acervo pessoal.

A sensação que fica é que essas matrizes expressivas aprendidas no seminário foram tatuadas no meu corpo ao longo do mês de laboratório e oficina. Elas reverberam até hoje. Uma sabedoria da simbologia dos Orixás que reverberou no trabalho desenvolvido com a turma de Interpretação e Montagem, dirigido por Alice Stefânia em 2013. Nessa disciplina da graduação, adaptamos o texto *Gota d'água* de Chico Buarque, o que deu origem ao nome da peça, GOTA (2013). Investigamos matrizes de movimento inspirada nos Orixás a partir de laboratórios de experimentação que fizemos em coletivo

⁴ Gira ou xirê são nomes comumente encontrados em casas de umbanda ou candomblé no Brasil para se referir ao encontro, festa ou ritual com os Orixás ou entidades.

⁵ Vídeos da apresentação final do seminário:

Parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=A79aSDnyICQ>

Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=RkWknw55BRY>

Parte 3: <https://www.youtube.com/watch?v=YB8ntME9s4Y>

ao longo do semestre. Essas matrizes foram incorporadas à cena e ressignificadas para o contexto da montagem, gerando dinâmicas e circuitos internos entre nós. Esse material de movimento se tornou um vocabulário comum entre o elenco durante o processo criativo.

Parte dessa energia ou vibração dos movimentos, dos laboratórios, das experiências e trocas tanto do Seminário em Salvador quanto da montagem e apresentações da peça GOTA (2013) reverberam até hoje, seja numa dimensão da memória, seja na dimensão física e dinâmica do corpo em movimento, seja na dimensão dos encontros e das experiências vividas com as pessoas nesta época que ainda encontram ressonância no meu corpo.



Figura 2. GOTA, 2013, Teatro da Caixa. Foto: Adla Marques

As memórias saltam, se agitam, se reorganizam ao tentar resgatar essa experiência. Na dimensão da lembrança, os acontecimentos e as sensações se borram, a sequencialidade nem sempre segue a lógica do início, meio e fim. Muitas vezes, ao acionar o resgate de experiências passadas, os caminhos são mais curvos que retos, e os relatos se emaranham às percepções e sensações tanto do momento presente quanto do momento lembrado. Cria-se, assim, uma complexidade que aciona a simultaneidade de tempos e espaços.

A questão da memória no corpo pode acionar espaços e tempos que coexistem, que se entrelaçam e se modificam à medida que são lembradas. Ou ainda podem levar à reflexão de que a memória é uma dimensão do corpo onde os tempos nem sempre são sequenciais e/ou cronológicos. Nesse sentido, essa dimensão é um entrelaçamento e uma coexistência de tempos em um mesmo corpo. Ferracini ecoa essa ideia: “Assim, paradoxalmente, o passado é co-extensivo ao presente e o presente é presente ao mesmo tempo em que é passado” (2012, p. 120). A simultaneidade de tempos evidencia mais uma vez a multidimensionalidade presente no corpo, suas capacidades de ser e estar, ao mesmo tempo, em diferentes dimensões.

Contradizendo perspectivas mecanicistas e puramente materialistas sobre o corpo, se expandirmos essas possibilidades, talvez dois ou mais corpos possam ocupar o mesmo lugar no tempo-espaço, ainda que na dimensão da memória, da imaginação ou das projeções mentais. Nesse sentido, nosso ponto não se apoia na crítica à física clássica, mas em explorar as possibilidades de outras dimensões simultâneas à dimensão física, mas que, por sua vez, não obedecem às mesmas leis.

O corpo físico de fato tem seus princípios físicos e responde aos limites dos ossos, músculos, ligamentos e das dinâmicas impostas à matéria. Entretanto, os pensamentos, sensações, memórias, imaginações e sonhos se misturam e se movimentam de outras formas, com outras limitações, conectadas sim à dimensão física, mas não necessariamente se comportando da mesma forma.

O estudo da multidimensionalidade do corpo cênico nos vale para lembrar da mobilidade de tais dimensões para a composição artística. Se a memória, o fluxo de pensamento, a imaginação, se essas instâncias do corpo, enfim, possuem outros limites, estas também podem ter potências diferentes das físicas, assim como estar em dois lugares ao mesmo tempo, como o passado e o presente. O corpo que *lembra* coexiste e presentifica tempos e espaços distintos em sua complexidade. A respeito desta relação paradoxal entre corpo e tempo, Ferracini diz:

O corpo, como espacialização do aqui-agora, ou seja, do presente, mantém uma relação intrínseca com o tempo. Ele, em si, sendo “presente”, não pode nunca ser um passado, mas por outro lado assume, acumula esse passado nele mesmo, ou seja, no presente. Sendo assim, o corpo é uma presentificação do passado acumulado.

Poderíamos dizer, paradoxalmente, que, no corpo, o passado é co-extensivo ao presente (2012, p. 120).

Apoiado em especial pelos conceitos de Deleuze (1988) e Bergson (1999) sobre as relações entre corpo, memória e o fluir do tempo, Ferracini nos lembra que esta complexa dimensão faz parte do corpo cênico e que, a partir dela, podemos acionar este nível do corpo de forma consciente, inclinada ao trabalho cênico. Não só com o acesso a lembranças de acontecimentos passados, como intuía Stanislavski (FERRACINI, 2012, p. 126), mas também no nível da dimensão da memória, pois, nesta perspectiva, “corpo é memória” (p. 125).

Sendo assim, pode-se considerar a memória no corpo cênico como um campo de coexistência temporal, onde passado e presente se entrelaçam, redimensionando espaço e tempo na cena. Essa perspectiva considera a memória, a imaginação e as sensações como dimensões ativas no processo criativo, operando com dinâmicas próprias, além dos limites físicos. Vemos também essa noção de simultaneidade de tempos no corpo e nas espirais de seu passar.

No corpo o tempo bailarina. E em seus movimentos funda o ser no tempo, inscrevendo-o como temporalidade. Dos gestos primevos é que respira a voz, inspirando nos seres o sopro divino, o hálito originário que circunscreve em torno de si e em si mesmo o sagrado. Antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior a progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias (MARTINS, 2021, p. 21).

Assim como o tempo dança no corpo, o corpo também se coloca a bailar no tempo, no espaço e nas dimensões inomináveis que talvez ainda não saibamos medir ou mesmo diferenciar da nossa percepção tridimensional do espaço, mas que podem ser sentidas intuitivamente ou nos encontros com o sagrado e o mistério dos fluxos de vida e morte.

O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades. Podemos, assim, conceber a performance ritual não apenas como inscrição do corpo nas espacialidades, mas como projeção do espaço em uma temporalidade que o espelha. As movências das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. O movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção ex-cêntrica do tempo. Em outras palavras: o

tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas (MARTINS, 2021, p. 88).

O tempo espirala não por ser uma simples métrica dos afazeres ou ponto de referência, mas por ser uma dimensão provável de encontro, onde presente, passado e futuro coexistem na sabedoria do corpo que aprendeu, aprende e ensina constantemente. Essa é uma aprendizagem ancestral que se observa nas tradições culturais e religiosas afro-brasileiras, pois, durante os períodos históricos sem acesso à escrita grafada em papeis e pergaminhos, os corpos em movimento eram o lugar de inscrição de conhecimentos ancestrais e tradicionais, trazidos nas diásporas e nas confluências com os povos originários. Essa escrita *do* e *no* corpo no tempo que se espirala em todas as direções é chamada por Martins de corpografia. “Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia, uma corpografia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente da memória” (MARTINS, 2021, p. 89).

CAPÍTULO 2 – FLUXOS, ENCONTROS E CONFLUÊNCIAS – Encruzilhadas do corpofluxo.

Tudo está na natureza, encadeado e em movimento.

Joana em Gota D'água de Chico Buarque

Entrando no(s) fluxo(s)

Neste capítulo, buscamos contextualizar nossa abordagem sobre o *fluxo* e suas relações com o corpo em estado cênico. Iniciamos o percurso observando o fluxo desde uma visão macroscópica, a partir dos fluxos presentes na natureza e nos movimentos celestes, até o microcosmo do corpo humano. Optamos por nomear alguns tipos de fluxo a fim de criar pontos de referência para melhor distinguir suas particularidades e relações com o corpo humano a partir de movimentos visíveis ou invisíveis ao ser humano.

Se considerarmos que o fluxo em si é uma palavra que usualmente se refere a movimento, mudança ou devir, talvez devamos considerar pertinente investigar algumas características do fluxo em determinados contextos para explorar a multidimensionalidade desse termo. Ao rastrear como encontramos a presença de fluxo na natureza, nas humanidades, no universo psicológico e até mesmo na vida cotidiana, podemos trilhar um caminho de como essa presença reverbera nas múltiplas dimensões do ser. Buscamos, dessa forma, investigar as possibilidades polissêmicas no termo *fluxo* com a finalidade de encontrar conexões com o processo de criação cênica.

Após identificar algumas qualidades de fluxo, passamos a investigar potencialidades epistemológicas das práticas corporais. A partir da perspectiva de que o corpo humano é um encontro de forças e inteligências em constante transformação, um organismo singular e múltiplo ao mesmo tempo, que se relaciona com seus próprios fluxos e com o ambiente, utilizamo-nos da noção de confluência de Antônio Bispo dos Santos (2023).

Em seguida, abordamos a *Teoria do Estado de Fluxo* (CSIKSZENTMIHALYI, 2002). A pesquisa sobre a felicidade desenvolvida pelo autor e sua equipe nos aponta pistas interessantes sobre a sensação de redimensionamento do tempo e do espaço e sobre os fluxos presentes na dimensão psicológica. A sensação de aceleração ou desaceleração do tempo, frequentemente relatada por atores e espectadores, sugere que a cena pode ser um espaço de modificação da percepção, onde o tempo se molda de acordo com experiência vivenciada.

Mapeando fluxos: Conceitos e contextos

A natureza está em movimento. É possível perceber o fluir dos movimentos ao nosso redor, principalmente nos fenômenos visíveis e tangíveis para a percepção humana. Como, por exemplo, o movimento do sol e da terra que transforma o dia em noite e a noite em dia; os ciclos da lua que, periodicamente, se enchem e esvaziam ao nosso olhar, levando consigo o movimento diário das marés; o movimento da Terra, que, no seu bailar, atravessa o espaço.

Em relação ao corpo humano, os planetas e luminares no universo são enormes corpos viajando pelo universo, mas, devido à distância, nossa percepção nota esses movimentos a partir das pequenas ou grandes mudanças no cosmos e na vida na Terra, como o viajar das estrelas pelo céu, o ciclo das estações, o movimento das águas afetadas pela lua. Parece que tudo dança ao nosso redor.

No mover dos grandes astros, observa-se uma qualidade de fluxo que se estabelece no tempo e no espaço, onde uma ou mais forças interagem. A essa qualidade nos referimos em nosso estudo como Fluxo Celeste, que se refere principalmente aos movimentos espaciais e deslocamentos dos corpos no espaço sideral, os gigantescos corpos celestes, planetas (incluindo o nosso), estrelas, cometas. Ou seja, o Fluxo Celeste é essa dança cósmica complexa em que pegamos carona e fluímos através do infinito universo afora, uma dança de corpos gigantescos que afeta também os minúsculos seres, como nós, humanos.

Partindo da paisagem macroscópica dos eventos celestes dos grandes corpos, podemos observar outros fluxos, nos movimentos mais próximos, os que estão dentro da biosfera da Terra. É possível notar que há movimento na matéria como a ação de dilatar e contrair dos materiais por conta de mudanças de temperatura ou pressão. Pode-se notar também o fluir dos rios em direção ao mar, a evaporação das águas que se tornam nuvens e precipitam em rios em queda livre até encontrar novos percursos no chão e completar seus ciclos de renovação. Ao observar os elementos da natureza terrena, percebe-se o movimento vivo, constante e complexo de suas mutações.



Figura 3 - Van Gogh, Vincent. Noite Estrelada. 1889. Museu de Arte Moderna, Nova York.

Identificamos este fluxo como Fluxo Elemental, atribuído aos movimentos da matéria na Terra. A composição e a constituição do que é material do nosso planeta, as interações entre esses elementos e as interpretações e nomes que atribuímos aos elementos varia muito dependendo do recorte de tempo e espaço. Ainda que as nomenclaturas possam divergir entre as culturas, o desejo de entender e explicar as forças ao nosso redor permanece, seja através da clássica proposição elementar dos quatro elementos (terra, ar, água e fogo) ou a leitura de mundo onde divindades são forças ou regem certos domínios da natureza.

Uma qualidade que se destaca do Fluxo Elemental é o comportamento particular dos líquidos, em especial a água e seus movimentos. Aplica-se a lógica de sempre fluir, sempre mover, mesmo as águas que não têm espaço por onde dar vazão, achatadas pela força da gravidade. E, se chegarem a um ponto de estagnação, outros ciclos se apresentam, como a evaporação ou os circuitos internos de um lago. É muito raro falar de fluxo e não atribuir este movimento às águas. Ainda que consideremos exceções, como sistemas que contam com diferença de pressão ou sofrem a ação de outras forças como bombas e outros sistemas mecânicos ou elétricos de movimento, a água segue sua própria lógica de movimento: o fluir. Isso nos faz lembrar o filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso, cuja principal contribuição a que temos acesso até hoje é a ideia de que “tudo flui”.

Philip Wheelwright, pesquisador norte-americano, em seu estudo sobre Heráclito (1959), explora a visão sobre a constante mudança.

Wheelwright destaca que a metáfora do rio é central para a compreensão de Heráclito. Segundo ele, Heráclito utiliza o rio para ilustrar não apenas a mudança, mas a natureza do devir. Heráclito afirmava que o mundo é como um rio em fluxo constante, onde tudo está em movimento e nada permanece estático. Uma das máximas mais famosas atribuídas ao pré-socrático, e também a síntese da metáfora do rio como devir e mudança, é a ideia de que não se pode entrar duas vezes em um mesmo rio. Afinal, o rio já mudou e não é mais o mesmo. A pessoa que entra no rio não permanece a mesma para repetir a ação, ou seja, não só o rio, mas é tudo que muda, tudo flui. Ainda segundo Wheelwright, em Heráclito, o fluxo não é caótico, pois possui uma ordem intrínseca, uma harmonia cósmica que emerge da interconexão das mudanças.

Ainda na esteira dessa ideia filosófica do fluxo, Marcelo Gleiser comenta sobre a singularidade que este tem na filosofia heraclitiana:

Para Heráclito, a substância básica era o fogo, possivelmente devido ao seu poder de transformar as coisas, de pô-las em movimento. Entretanto, o foco principal de sua filosofia eram as transformações criadas pela tensão entre os opostos, enquanto para seus colegas iônicos as transformações observadas na Natureza eram uma manifestação secundária da substância básica. Esse ponto de vista discordava do de Tales e seus discípulos. *O universo de Heráclito era eterno, e em constante estado de fluxo* (GLEISER, 2006, p. 46, grifos meus).

Gleiser nos apresenta a relação entre os mitos da criação do cosmos, os percursos da ciência e os avanços do pensamento humano para compreender a natureza e as origens do universo. Ao falar dos gregos, o autor também apresenta Heráclito e sua filosofia do “tudo flui”. Embora o filósofo pré-socrático seja conhecido pela analogia do rio, para ele, a substância básica era o fogo, pois a base da filosofia de Heráclito era a transformação por consequência das relações entre os opostos. O fogo, tal como nos diz Gleiser, tinha papel primordial na noção de “pôr em movimento”. Entende-se o fogo como um fluxo de criação e de mutação.

O conflito e a luta entre opostos são vistos como geradores do movimento e transformação no universo a partir desta perspectiva. Em outras palavras, a tensão entre noite e dia, frio e quente, vida e morte e tantas outras oposições proporcionam uma negociação constante que impulsiona e instiga a mudança na matéria da vida. A essa visão filosófica sobre fluxo e mudança, atribuímos a classificação de *Fluxo Complementar*, referindo-nos à visão da mudança constante da matéria e dos seres, incluindo as ideias que consideram a tensão entre forças opostas resultando em uma organização que gera movimento e mudança.

Adicionalmente, a sabedoria das perspectivas afro-brasileiras expande a noção de opostos ao compreender que não se trata apenas de escolher entre um polo ou outro, mas de criar um terceiro caminho, uma nova possibilidade. A figura mítica de Exu, conhecido também nas histórias como senhor da terceira cabaça⁶, simboliza essa dinâmica por misturar os elementos do bem e do mal em uma nova ordem, rompendo com a lógica binária e abrindo espaço para a transformação. Sua atuação nas encruzilhadas inaugura uma epistemologia que valoriza o movimento, a imprevisibilidade e a potência das ambivalências.

Como aponta Luis Rufino, no artigo *Exu na esquina do tempo: sobre o carregamento colonial e as formas de rasura* (2020), Exu opera no entre, nas frestas da história,

⁶ Contam as lendas que, no momento da criação do mundo, foram oferecidas duas cabaças a Exu: uma continha o mais puro mal e a outra, o mais puro bem, e lhe pediram que escolhesse uma delas. Exu, com sua sabedoria, pede que lhe entreguem uma terceira cabaça. Quando a recebeu, Exu misturou os conteúdos das duas primeiras cabaças e jogou no Ayé (Terra) e, desde então, tudo se misturou.

desestabilizando verdades fixas e criando rupturas que possibilitam novos percursos. Assim, essa visão de Exu ressignifica a dualidade imposta pelo pensamento colonial, não apenas negando-a, mas transcendendo-a por meio do cruzamento e da invenção de outros modos de existir e conhecer.

A encruzilhada aponta para múltiplos caminhos, afinal, a noção de caminho assentada no signo Exu se compreende enquanto possibilidade, e não como certeza. Dessa forma, a encruza compreende a coexistência de diferentes rumos. Lá, diferentemente do que é praticado pela lógica ocidental, um caminho não se torna credível em detrimento de outros. A encruzilhada transgride a linearidade e a pureza dos cursos únicos, uma vez que suas esquinas e entroncamentos ressaltam as fronteiras como zonas interseccionais, onde múltiplos saberes se atravessam, coexistem e pluralizam as experiências e suas respectivas práticas de saber (RUFINO, 2020, p. 149)

Reitero que nosso objetivo em reconhecer diversos tipos de fluxos – tanto na natureza quanto nas ideias – é criar referências para nossa pesquisa sobre o fluxo, mapeando o caminho conceitual, considerando que este é um tema bastante abrangente e pode ser abordado em diversos contextos.

No nosso caso, o objetivo é chegar aos fluxos em cena e no corpo, e investigar como eles operam ou se movimentam. Essa primeira triagem dos fluxos visou abordar os múltiplos significados, perspectivas e o universo que a palavra fluxo suscita. A partir dessas diferenciações, buscamos organizar o percurso e elencar os fluxos caros a esta pesquisa, diferenciando conceitos importantes para a análise e embasamento da construção de uma ideia de corpofluxo.

Especificamente no corpo humano vivo e animado, podemos perceber o movimento permanente da frequência cardíaca que bombeia sangue e propicia trocas gasosas, numa dança de sempre ir, constante e complexo, nunca igual, sempre se renovando e permitindo a manutenção da vida. Tudo na natureza do corpo parece se mover: o ar que entra e sai dos pulmões, que por sua vez viaja até o mais profundo das células; o processo de digestão que permite a criação de energia e potência motora; o fluxo elétrico e complexo do sistema nervoso que percorre cada parte permitindo maior ou menor sensibilidade corpo afora. Para identificar os movimentos fisiológicos do corpo, o chamaremos de Fluxo Fisiológico.

Os exemplos de fluxos possíveis de percepção no corpo são muitos, e estas são apenas algumas pistas para relacionar corpo ao fluxo, pistas importantes no caminho do corpofluxo. Dessa forma, percebe-se que o movimento em si pode ser considerado uma dimensão do existir. No corpo físico, isso se torna tangível ao percebermos os movimentos que já estão presentes independentemente da vontade ou do controle consciente (sistema parassimpático). Ainda que o corpo pare de se movimentar intencionalmente, ainda continua em movimento.

Nessa concepção, parece haver uma ponte entre os processos inconscientes e os movimentos conscientes do corpo: a respiração. Mesmo que não prestemos atenção ao movimento de encher e esvaziar os pulmões, esse processo se faz presente e indispensável para a manutenção de nossa vida corpórea.

No entanto, se levarmos o foco a esse processo, ele se torna consciente e passível à mudança voluntária. Com essa atenção, podemos prender o fôlego por instantes, acalmar os pensamentos através de exercícios meditativos ou mesmo hiperventilar ou estimular a vitalidade. Esta mudança consciente na respiração pode apontar para a conexão entre o consciente e o inconsciente, entre o voluntário e o involuntário, e para a força que a atenção é capaz de fazer ao focar processos do corpo, e como isso pode afetar nossos estados e nossas qualidades de presença.

E por falar em atenção, depois de percorrer tantas possibilidades de fluxo, peço que quem me lê, neste instante, possa ativar esta capacidade. Peço gentilmente que se imagine dentro de uma embarcação, flutuando em águas tranquilas. Ao visualizar este movimento suave de flutuação, tente levar esta sensação às estruturas corporais, como se esse leve balanço imaginário pudesse balançar suavemente as carnes, os tecidos, os sentidos. E então a respiração pode pegar carona nesse fluxo imaginativo e se balança entre inspirar e expirar. Inspirar e expirar. Inspirar. Expirar.

Uma breve flutuação antes de seguirmos adiante.

Corpos, epistemologias e mergulhos

Ao agregar a reflexão sobre os fluxos ao tema corpo, percebe-se que o corpo humano vivo, além de estar em movimento, é um grande encontro de forças e inteligências. Uma sabedoria resistente que busca a vida em seu fluir. Nota-se, então, que o corpo não é somente um fluxo sozinho ou desconectado, mas uma espécie de unidade paradoxalmente múltipla e em constante transformação, que se relaciona com os movimentos dos seus próprios sistemas e com os fluxos do ambiente ao seu redor. Corpo como lugar, tempo e espaço de interação, encontro e vida. Corpo como lugar de confluência, atravessamentos e encontros. Ainda que possa ser entendido como unidade, considerando a singularidade de cada pessoa, o corpo é um complexo organismo não acabado, mas inteiro ao mesmo tempo.

Para o mestre Antônio Bispo dos Santos (1959 - 2023), liderança quilombola e sábio contemporâneo mais conhecido como Nêgo Bispo, o conceito de *confluência* é essencial para habitar o mundo de forma mais harmônica e potente. Essa concepção de Bispo nos apresenta uma força de agrupamento e multiplicação. Esse conceito vem de um saber cultivado por ele através da vivência de confluência em sua vida, suas relações, em coletivos e no contato com a terra.

Se expandirmos esta noção também para o corpo e pensarmos a confluência de experiências, vivências, encontros, numa encruzilhada de aprendizados no próprio corpo, esse corpo-confluência se torna um lugar de potência e encontro. “Confluência é a lei que rege a relação de convivência entre os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se junta se mistura, ou seja, nada é igual.” (SANTOS, 2015, p. 89).

Não tenho dúvida de que a *confluência* é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra coisa – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia (SANTOS, 2023, p. 15).

Santos propõe uma visão contracolonialista⁷ do tempo e das relações, substituindo a linearidade ocidental de "início, meio e fim" por "início, meio e início", uma perspectiva que ressoa profundamente com a noção de fluxos e transformações do corpo. Nesse entendimento, evoca-se a sabedoria da circularidade presente também nos ciclos naturais e fluxos elementais, onde nada se encerra completamente, mas se reinventa em continuidade em um movimento de transmutação constante. Por sua vez, o corpo, em sua relação com o ambiente e a vida, não deve ser considerado um ente fixo e isolado, mas um sistema (zona ou convergência complexa de fluxos) que se desdobra em encontros, afetos e trocas. Cada experiência gera novas camadas, expandindo as possibilidades do corpo humano e, conseqüentemente, expandindo possibilidades do corpo cênico, que se refaz e se ressignifica a cada instante.

O termo "contracolonialista" é muito utilizado por Nego Bispo e refere-se à perspectiva crítica que se opõe às práticas e estruturas do colonialismo, buscando valorizar e reivindicar as vozes e experiências de povos historicamente perseguidos por ações colonialistas. Essa abordagem enfatiza a resistência e a auto-organização das comunidades afetadas pela colonização, destacando suas lutas históricas e contemporâneas. Dessa forma, o autor se utiliza da relação com as águas, que possuem uma lógica cíclica, evocando dessa forma o fluxo e suas confluências.

A água não reflui, ela transflui e, por transfluir, chega ao lugar de onde partiu, na circularidade, Ou seja, ela vai na correnteza, encontra outras águas, fortalece-se na correnteza, mas ao mesmo tempo evapora, percorre outro espaço, em forma de nuvem, e chove. A chuva vai para outros lados, mas também volta para as nascentes. As nascentes saem do Cerrado e vão confluindo. Confluindo e transfluindo. Confluindo e transfluindo, elas também evaporam e retornam em forma de chuva. Elas não vêm pelo mesmo percurso, caminho ou curso. Elas vêm na circularidade. Transfluem e confluem, mas não refluem. Só no transporte é possível refluir: você pode ir e voltar. A refluência só existe na linearidade. Quando não há circularidade, você vai ter que voltar por onde você foi. Na transfluência não há volta, porque ela é circular. Ao mesmo tempo que algo vai, fica; ao mesmo tempo que fica, vai – sem se desconectar (op. cit., p. 50-51).

⁷ Termo utilizado por Antônio Bispo como posicionamento contrário às opressões impostas pela filosofia, política e cultura colonialista. *O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo* (SANTOS, 2023, p. 58).

Com base nessa concepção, ao observar o corpo humano como fonte de pesquisa e movimento, percebe-se que ele não é um fluxo apenas, mas uma confluência de forças e potências. Sua complexidade revela uma característica paradoxal: ser único e, ao mesmo tempo, tantos. Para nomear essa experiência e sabedoria aprendida pelo corpo e seus caminhos, escolho o termo *corpofluxo*, que sintetiza minha pesquisa e vivência, especialmente no campo das Artes Cênicas. Assim, abro espaço para que essa simultaneidade – singularidade e multidimensionalidade – possa respirar e habitar o tempo e o espaço desta dissertação.

Podemos nos voltar mais uma vez à sabedoria do tempo espiralar de Leda Maria Martins (2022), que nos convida a pensar o tempo justamente através do mistério de sua circularidade, não como uma linha reta que avança inexoravelmente, mas como um movimento espiralar, pulsante e contínuo. Essa perspectiva dialoga profundamente com as sabedorias de Nego Bispo, que propõe uma visão contracolonialista do tempo e da existência, compreendendo a vida como fluxo ininterrupto de transformações. A confluência dessas sabedorias se encontra precisamente na vasta ancestralidade afro-brasileira, para a qual o tempo não é um caminho com começo, meio e fim, mas uma dinâmica de retornos e renascimentos, segundo a qual os que vieram antes seguem vivos nos corpos e nas práticas dos que permanecem.

A sabedoria do corpo, nesse sentido, é a própria continuidade do saber ancestral, que não morre, mas se reinscreve na experiência e se reinventa no presente, no movimento e na memória encarnada. Assim como na natureza, onde vida e morte não são opostas, mas parte de um mesmo ciclo de manutenção da existência, o corpo carrega essa ciclicidade, sendo um lugar de expansão dos tempos que evidencia a complexidade e a multidimensionalidade do corpo, quando – paradoxalmente e simultaneamente – é passado, presente e futuro.

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os tempos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em um processo de *perene* transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais necessárias na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo tudo vai e volta.

Para Bunseki Fu-Kiau, nas sociedades kicongo, vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e desvela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem a pessoa⁸ (MARTINS, 2022, p. 132).

Proponho agora um respiro sonoro. Uma breve escuta das presenças que não enxergamos, dos tempos que não entendemos, a complexidade do corpo que é em um si e muito mais. Um momento para apenas ouvir os ecos de “ser uma, mas não ser só”.⁹

Inspira. Expira.

Agora, foquemos no recorte da especificidade do corpo em cena e o quê dessa confluência de forças e fluxos é possível pesquisar e criar para o contexto cênico. A partir das experiências em diversos processos criativos, nota-se que a criação cênica parte da reconfiguração e mobilidade dos fluxos internos e externos, achando pontos de convergência e possibilitando que um corpo novo surja a cada nova cena. Cada processo composicional exige e cria uma sabedoria única, que se soma às anteriores, mas que é vivida somente durante o processo em que se passa.

Essa observação se tornou mais notável dentro da experiência elencada para a análise nesta dissertação, que será aprofundada no capítulo 3 através do mergulho vertical no Laboratório de Pesquisa Corpofluxo. Ao propor o encontro entre as investigações filosóficas e as experimentadas no laboratório, quer-se refletir sobre como esta pesquisa pode favorecer a confluência de saberes e vivências tanto de conhecimentos absorvidos pela exploração conceitual de corpo e fluxo quanto do corpofluxo que acesso nas experiências cênicas ao longo da minha trajetória artística e pessoal. Acolho os conhecimentos advindos de outras experiências e acredito que o ponto de convergência primordial para a pesquisa é a própria experiência corporal em suas complexidades e contradições. Conhecimentos, capacidades e saberes adquiridos pelas próprias práticas corporais, desenvolvidos e inscritos no corpo.

⁸ FU-KIAU. *Ntanga-Tandu-Kola: The bantu-Kongo Concept of Time*, p. 143 (nota da autora).

⁹ Para este respiro, sugiro a escuta desta canção. SUEDE NUNES, Povoada, álbum Travessia, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dIFzUVxAb8c>

Perceber que a experiência da pesquisa integrada à prática potencializa conhecimentos, habilidades, competências e saberes corporais é nos afinarmos mais uma vez com Leda Maria Martins, que comenta sobre a potência de sabedorias e da produção de conhecimento através das práticas corporais ao tratar da *oralitura* e de saberes do corpo através dos tempos. Saberes estes que sobreviveram às opressões colonialistas, a muitas tentativas de apagamento e apropriação, tanto para os povos afro-brasileiros quanto para os povos originários.

Martins afirma que a produção, inscrição e disseminação do conhecimento aconteciam através das performances corporais e ressalta a importância do corpo em movimento como meio de engajamento e difusão desses conhecimentos coletivos e individuais através dos tempos. “Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição” (2021: p. 36). Antes dos livros, portanto, o lugar da memória e do conhecimento era o próprio corpo em fluxo.

Estado de Fluxo (*Flow*)

Entrar em contato com o conceito de Estado de Fluxo foi outro ponto importante na escolha do fluxo como fator e palavra acionadora do corpo em cena. O conceito de *Flow* foi desenvolvido pelo pesquisador húngaro-americano Mihaly Csikszentmihalyi (1934-2021). Sua pesquisa se desenrola ao redor da felicidade humana ou, como foi nomeada posteriormente, psicologia positiva. A contribuição de Csikszentmihalyi teve o intuito de pesquisar o que sentimos e como nos sentimos quando estamos felizes, isto é, o estudo buscava descobrir quais fatores contribuem para essa sensação. Uma de suas perguntas iniciais foi: “quando é que as pessoas se sentem felizes?”.

O que descobri é que a felicidade não acontece. Não resulta da sorte ou do acaso. Não é algo que o dinheiro possa comprar ou que o poder seja capaz de comandar. Não parece depender de acontecimentos externos, mas sim da forma como os interpretamos. De facto, a felicidade é um estado que cada um tem de preparar, cultivar e defender. As pessoas que sabem controlar a experiência interior conseguem determinar a qualidade das suas vidas, que é o máximo que se pode aproximar do “ser-se feliz” (CSIKSZENTMIHALYI, 2002, p. 18).

A partir de pesquisas quantitativas e qualitativas, Csikszentmihalyi e sua equipe desenvolveram um *Método de Amostragem da Experiência - MAE*, ou, em inglês, *Experience Sampling Method – ESM* (CSIKSZENTMIHALYI, 1997, p. 15). O MAE consiste no uso de uma agenda eletrônica pelas pessoas entrevistadas que as lembrava de anotarem como se sentiam e o que estavam pensando no momento da sensação. A agenda era acionada aproximadamente oito vezes ao dia ao longo de uma semana, em intervalos aleatórios, acionados por transmissão de rádio (CSIKSZENTMIHALYI, 2002, p. 21). Criou-se, dessa forma, uma base de dados sobre as sensações do cotidiano em um grupo diverso de pessoas.

A pesquisa também levava em conta outros fatores, como lazer, trabalho, relações próximas, família, amigos, classe social, escolaridade, faixa etária e outros dados. Esse método foi realizado, segundo Mihaly, por mais de cem mil pessoas ao redor do mundo. O que nos interessa desta investigação é que, a partir destes dados e, com o desenvolvimento da pesquisa, Mihaly chega ao termo fluxo (*flow*) para se referir ao estado ou sensação de felicidade e bem-estar, denominando-o como experiência ótima.

A partir dos seus testemunhos sobre o que sentiam ao fazer o que faziam, desenvolvi a teoria da experiência ótima baseada no conceito de *fluxo* – o estado em que as pessoas estão tão embrenhadas numa atividade que nada mais parece importar; a própria experiência é tão agradável que as pessoas a realizam pela simples razão de a realizar, mesmo que por um preço muito elevado (Id., *ibid.*, p. 21).

O que mais chama atenção neste estado de fluxo é que as pessoas relatam mudanças significativas nas sensações relacionadas à percepção de tempo e espaço. Segundo a teoria do Estado de Fluxo, essa sensação de modificação de parâmetros que parecem imutáveis (como tempo e espaço) geralmente acontece ao realizar uma atividade em que se emprega um nível de atenção integral em que a pessoa se funde à atividade realizada.

A partir dessa observação, nota-se que, neste estado, o tempo é redimensionado de acordo com a experiência. Ou seja, a realização de uma atividade é capaz de modificar a forma com que percebemos nosso ao redor, em especial, neste caso, o tempo e o espaço.

Esta é uma pista muito importante na pesquisa corpofluxo e na investigação das múltiplas dimensões do corpo cênico.

Percebendo essa sensação em alguns ensaios e apresentações, notei que a noção de tempo e espaço pode ser modificada não só em atividades da vida cotidiana de lazer, mas também em experiências cênicas. Não foram poucas as vezes em que presenciei comentários de espectadores ou atuentes após alguma peça ou performance, relatando que sentiram o tempo passar muito rápido ou muito devagar. Relacionando isso à pesquisa do *Estado de Fluxo*, talvez a sensação de aceleração ou desaceleração do tempo possa estar ligada a um estado de experiência ótima e em como engajamos nossa atenção nessas situações.

É possível ouvir comentários semelhantes de atores e até mesmo do público sobre a percepção de redimensionamento do tempo e espaço em uma experiência cênica. Percebe-se que a percepção redimensionada do tempo faz parte do campo cênico mesmo que na vida cotidiana se presenciem sensações que modificam percepção do tempo, como, por exemplo, situações de euforia, êxtase, tristeza, tédio e outros sentimentos. Ou mesmo em outras atividades, como esportes, jogos, conversas com amigos. São muitos os casos em que o tempo se modifica em nossa percepção. Entretanto, o que mais nos interessa a partir disso é observar que o estudo sobre Estado de Fluxo exerce influência sobre os estados de atenção na experiência corporal. A partir deste estudo percebemos elementos relevantes para a pesquisa: os níveis de atenção, qualidades de engajamento do corpo e os estados psicofísicos acionados, vividos ou atravessados em cena.

O que nos chama atenção, nesse caso, é a especificidade do manejo de forças e fluxos em tempo real para artistas da cena e dos estudos de corpo em arte, fazendo com que se sobressaia disso tudo a habilidade ou capacidade de negociação e criação a partir dos fluxos da atenção. De fato, não é possível definir que este estado se dê ao mesmo tempo e da mesma forma com atores e espectadores, senão constatar que existe a possibilidade de experiência de fluxo tanto para quem está atuando quanto para quem assiste, contanto que haja engajamento da atenção ou da energia psíquica. Ademais, percebe-se que a participação na relação cênica pode gerar movimentos na percepção de tempo.

Corpo e fluxo. Corpofluxo?

Ao longo deste capítulo, percorremos um caminho de investigação sobre o fluxo com a análise de diversas manifestações da realidade humana, transitando entre o macroscópico e o microscópico e indo do cosmos às dinâmicas fisiológicas do corpo físico. Identificamos diferentes qualidades referentes a este termo, como o fluxo celeste, elemental, complementar e fisiológico, cada um oferecendo uma percepção singular sobre os modos como a mudança e o movimento se apresentam no mundo e no corpo humano.

Com isso, intentamos desenvolver um diálogo entre saberes acadêmicos e tradicionais para valorizar a compreensão de que o *fluxo* não é um conceito abstrato, senão uma força que estrutura nossa experiência do tempo, do espaço e do próprio ser. O fluxo está presente na nossa forma de sentir as forças da natureza e de ouvir os movimentos do corpo. Nota-se que o ser humano está consciente do fluxo ao seu redor desde muito tempo, como, por exemplo, os registros atribuídos a Heráclito (Século V. A.C). Isso nos leva a perceber potências para a relação entre fluxo, corpo e cena; nesse sentido, começa a se delinear que a presença cênica é também uma forma de fluxo, capaz de modificar a percepção temporal e espacial de artistas e espectadores.

Na trilha do fluxo, encontra-se a noção de confluência de Antônio Bispo dos Santos, que apresenta chaves essenciais para a compreensão do corpo não como uma entidade isolada, mas como campo de encontros e atravessamentos. O corpo é, ao mesmo tempo, um lugar de resistência e de transformação em que os fluxos se entrelaçam em um movimento incessante de constituição e resignificação.

Assim, ao final desta primeira parte da dissertação, estabeleceram-se as bases conceituais para compreender o fluxo em sua pluralidade e relevância para os estudos do corpo e da cena. Diante da pluralidade de registros e referências, buscou-se construir um entendimento que valorize a multiplicidade e a dinamicidade do conceito tanto de corpo como de fluxo. Trilhamos estes passos para que, adiante, possamos investigar encruzilhada que se forma com estes dois temas. A partir das reflexões construídas, seguimos para a parte dois da dissertação, na qual a investigação se volta mais profundamente para a experiência prática do corpofluxo.

PARTE 2 – CORPOFLUXO

CAPÍTULO 3: CAMINHOS PARA UMA PRÁTICA DE CRIAÇÃO CÊNICA

Ao longo desta dissertação e até o momento, buscamos investigar os campos do corpo e do fluxo. Percorremos muitos caminhos transdisciplinares, mas ainda com um viés exploratório primeiro no corpo, depois no fluxo. Sendo assim, nossa pesquisa se confronta agora com a dúvida de como abordar a confluência dessas duas forças. Quando seria, então, que o corpo e o fluxo se tornam corpofluxo? Em nossa proposta, o corpofluxo é tanto o título dessa pesquisa quanto a palavra que intenta aglutinar a complexidade do corpo em cena e a trajetória que o levou até o momento de trocas com o público em uma performance, apresentação ou ensaio.

Para que este encontro entre corpo e fluxo aconteça, uma dimensão não poderia ser deixada de fora desta pesquisa: a prática do corpo em cena. Isso ficou ainda mais nítido a partir das sugestões e comentários da banca de qualificação, quando Ana Cristina Colla e Giselle Rodrigues sugerem a realização de laboratórios práticos para a pesquisa. Questionaram sobre o que aconteceria quando esse corpo, que eu chamo de corpofluxo, vai para a sala de ensaio e se coloca em movimento, em presença, em fluxo. Adiciona-se, assim, a camada prática realizada exclusivamente para esta pesquisa. Além do mais, nesse contexto, pude perceber que esta pesquisa só se contemplaria no corpo e, especialmente, a partir do corpo em cena. Para tanto, dedico este capítulo para a análise do material e dos dados levantados no laboratório experimental na busca de investigar quais seriam os fundamentos ou alicerces que sustentam o Corpofluxo como uma proposta de prática cênica.

Sendo assim, o laboratório se deu em duas etapas, primeiro em outubro, no espaço de cultura de Brasília Casa dos Quatro, e em seguida em dezembro, na UnB (2024). O

primeiro momento foi importante para tatear o território onde eu estava pisando e descobrir, dentro da própria prática, a metodologia adequada, e como se dariam esses ensaios solos.

No segundo momento, parecia que o fluxo do laboratório já tinha se estabelecido com mais naturalidade, tanto a rotina prática de cada dia quanto a forma de registro e investigação. Esse processo deixou cada vez mais evidente quais caminhos o corpofluxo se utilizava para se desenvolver como pesquisa e investigação de procedimentos.

Foi uma escolha deliberada não planejar o ensaio previamente, e isso foi decidido com o propósito de abrir espaço para aquilo que surgiria da própria prática. Ao longo dos dias, pude perceber que algumas coisas se repetiam, formando uma rotina quase que espontânea desse corpo em movimento. Ao perceber a importância da sequencialidade e da repetição desse ritual de acionamento e preparação durante os laboratórios, também entendi como eu já me utilizava dessa estrutura progressiva de acionamento pessoal multidimensional para entrar em cena ao longo da minha trajetória cênica. Foi neste procedimento, aprendido nos laboratórios com o grupo Mover, guiado por Márcia Duarte, que muitas vezes me apoiei para buscar as pistas e caminhos da pesquisa corpofluxo. A partir da experimentação ao longo de aproximadamente 15 anos de trabalho nas Artes Cênicas, em experiências acadêmicas e artísticas, através da prática teatral.

Com a prática dos laboratórios, a dimensão da prática artística do corpo em cena ficou ainda mais relevante para esta pesquisa. Foi então que as metodologias relacionadas à prática como pesquisa (SCIALOM, 2022) e pesquisa somático-performativa (FERNANDES, 2012) apresentaram-se como possibilidades para esta confluência entre corpo e fluxo. O corpofluxo que busco investigar, nomear e pesquisar está na sala de ensaio, no laboratório prático, na performance, na apresentação. É o conhecimento desenvolvido *no* e *com* o corpo em cena que venho construindo a partir da experiência cênica.

A prática como pesquisa se torna um ponto de referência para embasar este conhecimento construído ao longo da prática artística. Segundo Scialom, essa perspectiva surge como

um conceito metodológico guarda-chuva que abraça a especificidade das artes da cena dentro da pesquisa acadêmica, apoiada na pesquisa empírica.

Scialom propõe, a partir desta abordagem, uma ênfase no conteúdo proveniente das práticas corporais, destacando o conhecimento corporificado como uma forma legítima de epistemologia acadêmica. A pesquisa empírica enfatiza que o conhecimento tácito somático, desenvolvido e transmitido por meio da prática, da repetição e da experiência, oferece uma compreensão que transcende a linguagem escrita, os métodos quantitativos, no caso das ciências exatas, e os métodos qualitativos, no caso das humanidades.

Sendo assim, práticas criativas se tornam meios de investigação, gerando saberes que conectam técnicas corporais e habilidades coletivas, desafiando hierarquias que priorizam o mental sobre o físico. Esse paradigma empírico reconhece a prática artística como uma instância epistêmica, capaz de integrar criatividade, intuição e subjetividade na formulação de questões e produção de conhecimento.

A autora ressalta ainda que a prática artística também possui seus meios de fazer pesquisa, seja para o processo criativo ou para a descoberta pessoal. Scialom ademais ressalva que a prática como pesquisa dentro do contexto acadêmico leva em consideração os parâmetros e rigores da pesquisa científica, utilizando-se igualmente da coleta de dados, análise, metodologia e, por sua vez, também agrega a prática como caminho de investigação e produção de conhecimento. Dessa forma, a pesquisa empírica possibilita que os trabalhos artísticos passem a ser parte da pesquisa, diferente de serem apenas seu objeto, somando, assim, a experiência corporal à pesquisa conceitual.

Ou seja, o corpo e suas técnicas/práticas são o objeto de estudo – a curiosidade está justamente sobre as ações que este corpo faz, envolvendo a experiência daquele que realiza o movimento (Id., *ibid.*, p. 266).

A partir desta perspectiva, é possível pensar que a prática como pesquisa vai além da exploração criativa usual no processo criativo, já que exige rigor metodológico e critérios que a tornem científica, como o registro, a análise e a transmissão de saberes gerados no fazer. Essa abordagem não apenas questiona as fronteiras entre teoria e prática,

mas as dissolve, propondo que ambas se construam mutuamente em um processo de retroalimentação.

Os processos artísticos possuem caráter performativo e elementos que contam com a singularidade do instante, como ações que não se repetem no tempo e espaço e contam com a diferença na repetição e outras especificidades da cena. Esse tipo de processo pode originar pesquisas que nem sempre partem de hipóteses iniciais, embora empreguem o percurso da pesquisa para gerar suas questões e encontrar os caminhos que se apresentam a partir delas, oferecendo respostas inovadoras ou inesperadas para fenômenos abordados.

Assim, a prática como pesquisa propõe um paradigma em que o corpo e suas técnicas são catalisadores do conhecimento, ampliando as possibilidades da pesquisa acadêmica e reposicionando as Artes como área essencial da produção epistêmica.

Diferentemente da articulação intelectual de conceitos, a prática criativa como pesquisa investiga procedimentos, questões e especialidades (expertise/conhecimento) através de experimentos (prática) e o que estes são capazes de fazer (o que pode a prática). Ela opera em uma materialidade distinta da articulação teórica – social, biológica ou científica –, podendo ser entendida como pertencente a um paradigma ontológico (Id., *ibid.*, p. 261).

No meu caso, os laboratórios práticos trouxeram à tona procedimentos de preparação, acionamento e criação para a cena que eu já utilizava, e que foram aprimorados com o passar dos anos no trabalho com teatro e dança. Ao revisar sobre as possibilidades práticas como pesquisa, noto a relevância de colocar o fazer artístico-investigativo-experimental em foco para a produção de conhecimento nas Artes da Cena e nesta pesquisa.

Para a pesquisa do corpofluxo, a realização dos laboratórios práticos permitiu tocar as dimensões que tanto pesquisei de forma conceitual e intelectual através da investigação do corpo e do fluxo ao longo desta dissertação. Corpo e fluxo deixam de ser uma ideia e entram em confluência na prática cênica. Muitas vezes, notei e intuí esse corpofluxo ao longo da minha trajetória artística, mas, a partir do laboratório, corpofluxo deixa de ser somente uma ideia ou uma percepção e se complexifica por meio de exercícios e processos específicos para esta investigação. Esses processos específicos

buscam estimular a conexão entre movimento, presença e fluxo criativo. Portanto, o laboratório foi um terreno fértil para refinar metodologias, testar possibilidades e consolidar a dimensão prática e sua importância para esta pesquisa, confirmando a potencialidade do diálogo entre conceitos, ideias, movimento e prática.

Referências, antecedentes e ressonâncias

Um elemento importante que acredito que seja uma das bases da proposição corpofluxo é a estratégia de preparação e acionamento progressivo em fluxo para a cena que se dá de forma gradual, com o objetivo de acionar não somente a dimensão física, mas também as dimensões imaginativa, sensorial, emocional, mnemônica entre as tantas que o corpo humano pode ter. Este procedimento surge, para mim, a partir das experiências dentro do Laboratório MOVER, citado acima, e das rotinas de ensaio na montagem do espetáculo Mobamba (2011-2015), dirigido por Márcia Duarte.

Adotei como proposta de experimentação prática a investigação desta estratégia metodológica desenvolvida pela diretora ao longo de anos de sua pesquisa em dramaturgia corporal. Em conversa com a artista-pesquisadora (comunicação pessoal, maio de 2025), a autora a define como um procedimento de indução ao mergulho criativo, nascido do desejo de investigar como gerar uma obra centrada no corpo do intérprete e em suas manifestações singulares e expressivas. Esta estrutura sequencial de ações visa proporcionar um percurso progressivo, contínuo e ininterrupto de sensibilização, acionando e integrando as faculdades do sentir, pensar e agir. Desde o início, o intérprete é convidado a observar a respiração integrada à ação, percebendo-a como porta de acesso a estados sensíveis, capazes de despertar o imaginário e mobilizar o corpo para gerar poesia em movimento. Essa progressão não se limita à acomodação física, mas também abarca a exploração de diferentes níveis e dimensões do espaço, dinâmicas de movimento e graus de disponibilidade sensitiva. Sem estabelecer hierarquias entre essas variáveis, o procedimento oferece autonomia para que cada intérprete trilhe sua travessia de modo singular. Assim, em constante transformação, o corpo se torna presença viva, onde imaginário, emoção e ação brotam inseparáveis, como dimensões complexamente entrelaçadas que dançam simultaneamente ao longo desta travessia.

Apoiei-me neste procedimento como forma de exercitar e investigar intencionalmente a multidimensionalidade do corpo cênico. Considerando que cada etapa possui objetivos de ações simples, como mobilizar as articulações ou alongar, é possível relacionar estas ações objetivas (que possuem um nível adaptável de desafio e atenção) com as condições citadas no capítulo dois sobre o Estado de Fluxo (CSIKSZENTMIHALY, 1990). As etapas foram adotadas a partir das práticas com Márcia Duarte, sendo elas: espreguiçar; articular pontual; articular integrado; alongamento profundo; alongamento migrado; e deslocamentos e acelerações.

Meu primeiro contato com o Laboratório de Pesquisa e Criação em Poéticas do Movimento – MOVER, coordenado por Márcia Duarte, foi definidor na minha trajetória de pesquisa. Em meados de 2011, o coletivo tinha apresentado uma releitura da peça *Húmus Kaos* (2010),¹⁰ e este primeiro contato com a peça foi emblemático, acionando em mim uma sensação de *maravilhamento*, de curiosidade, uma vontade de fazer algo com aquela força e potência, de experimentar aqueles jogos, de sentir aquele risco. Foram muitas sensações e impressões, uma complexa rede de elementos cênicos combinados de uma forma que eu nunca tinha visto até então. Trabalhamos os princípios que estavam presentes nas aulas de Movimento e *Linguagem 1 e 3* que fiz com Márcia Duarte entre os anos de 2009 e 2010.

A partir desse deslumbre inicial, entrei no MOVER e me deparei com um campo aberto para improvisações, proposições e composições cênicas. Tínhamos uma rotina de ensaios de três horas, duas vezes por semana, e embarcamos na pesquisa do Samba. Tínhamos conversas sobre o assunto, ouvíamos as canções desse universo, experimentamos os passos conhecidos enquanto investigávamos os passos e movimentos que surgiam desse encontro com o corpo singular de cada pessoa e o gênero musical

¹⁰ A peça *Húmus* foi realizada em 2006, na Bahia, no Atelier de Coreógrafos Brasileiros, ano V. Fez parte da pesquisa de doutorado de Márcia Duarte. Em 2009, Duarte faz uma remontagem com alunos e participantes do projeto de extensão MOVER. Segundo a diretora, “*Húmus* se inspira na compreensão da natureza contraditória e ambígua da vida, que encontra na força das celebrações coletivas uma forma de reintegrar o mal, a sombra, a dor, o azar, a morte e tudo o que tememos à consciência de nossa existência. Investiga a estreita relação entre jogo, ritual e festa, onde as noções de matéria e espírito, razão e pulsão, realidade e ilusão se polarizam e se contrapõem.” (PINHO, 2009: p.64). Para mais aprofundamentos e informações, acessar a tese *Quando a dança é o jogo e o intérprete é jogador: do corpo ao jogo, do jogo à cena* (2009).

pesquisado. O samba encontrava os corpos, e cada corpo, por sua vez, também encontrava o samba à sua maneira.



Figura 4. Humus Kaos - foto retirada do catálogo do Endança 35 Anos, acervo pessoal.

Para a montagem deste novo espetáculo que chamamos de Mobamba, ao longo do processo encontramos uma pergunta fundamental: O que sou quando sou samba? Esta questão se tornou um dispositivo de criação para investigar e acionar através do corpo a expressividade que o universo imaginário do samba suscitava em nós. Tanto que o título *Mobamba* surge como um neologismo para unir “mover” e “samba”, sugerindo um corpo que se movimenta em sintonia com essa expressão cultural.

O espetáculo teve temporada de 14 de junho a 1º de julho de 2012, no Varjão - DF, e integrou a programação do Festival Internacional de Teatro de Brasília Cena Contemporânea, com apresentações na área externa do Museu da República.

Ao longo dos ensaios e treinamentos desta montagem, estabeleceu-se uma rotina de trabalho. O primeiro momento foi livre, de aproximadamente 15 minutos para alongamentos e preparações corporais individuais a depender da necessidade de cada intérprete. Depois, começávamos a progressão conjuntamente. A proposta de Márcia era que uma vez que o processo começasse, não se parava mais. Seguíamos o fluxo até

estarmos aquecidos e alongados no final. A progressão tinha etapas combinadas que, nas primeiras vezes, eram guiadas vocalmente pela diretora, mas, com o tempo, a condução já estava estabelecida e já tínhamos este acordo silencioso entre nós.

Esta progressão em fluxo contínuo, embalada pelas canções do samba, convidava a entrar no universo imaginário do tema, em coletivo e com a atenção desperta às sensações, imaginações, ideias, memórias. Hoje percebo a multidimensionalidade deste procedimento, pois a qualidade de atenção e presença que a estrutura progressiva exigia me colocava consciente tanto dos movimentos do corpo através do tempo e do espaço quanto dos movimentos das emoções, sensações, intuições. Estímulos externos e internos que dançavam comigo.

Com o desenvolver dos ensaios e o aprofundamento da pesquisa, nossos ensaios se tornaram cada vez mais samba. Eles seguiam esta progressão tanto na sequência de músicas selecionadas quanto na cadência dos movimentos que fluíam com elas. O acionamento, alongamento e preparação para a cena já eram considerados parte da cena. Márcia levava nossa atenção para uma percepção integral do corpo e do movimento. Desde o primeiro movimento até o final do ensaio, tudo precisava passar pela percepção e pela consciência. Esse processo intensificava a atenção a pequenos movimentos ou sensações que poderiam passar despercebidos, mas que, durante a progressão, eram considerados e acolhidos. Abraçávamos o acontecimento presente, como um pássaro que canta no corrimão da janela, um estalo no quadril, um bocejo de alguém, tudo, absolutamente tudo que fosse possível sentir e perceber fazia parte do processo.

Esse treinamento foi essencial para o desenvolvimento de capacidades de percepção do espaço, de si e das outras pessoas. Esse procedimento provocava uma percepção integral simultânea à ação. Ou seja, não se interrompe o movimento para sentir ou perceber, pois tudo acontece simultaneamente. Um processo que convida todas as dimensões do corpo a se moverem juntas. Não se ignora uma emoção ou sensação que possa aparecer no percurso; elas também são elementos do corpo, dançam e se movimentam na cena.



Figura 5. Mobamba - Teatro da Caixa, Jogo de Cena, 2012. Foto: Adla Marques

Ao prestar atenção a cada parte do corpo, a cada sensação, abraçar e fluir na percepção e na ação, atravessar as diversas dimensões, seja mental, espiritual, física, social, ao atravessar a complexidade do ser que se move e não parar no caminho, pude perceber que o princípio do fluxo contínuo é um fundamento essencial das estratégias que utilizávamos no desenvolvimento e montagem da peça Mobamba, e é este fundamento que levo como proposta para o corpofluxo.

Esse princípio de fluxo contínuo se caracteriza por um estado em que nada estanca nem para: mesmo que haja pausa, algo continua em movimento. O objetivo desse acionamento progressivo em fluxo era sempre estar em movimento, mas com total consciência e domínio das ações.

Voltando às etapas, estas eram compostas por ações simples e bem definidas; seguindo esta ordem: espreguiçar; articular pontual; articular integrado; alongamento profundo; alongamento migrado; e deslocamentos e acelerações. Erámos guiados pela sequência de músicas selecionadas para aquele processo de criação. Eram em média uma a duas músicas para cada etapa.

Dentro das experimentações do Laboratório de Pesquisa Corpofluxo, me propus a investigar este procedimento, sua sequência de etapas e suas ressonâncias. Nas minhas práticas artísticas pessoais e coletivas, me utilizei desta estrutura progressiva, sempre a adaptando às especificidades que cada trabalho e prática poderiam exigir. Sendo assim, com o passar dos anos, ao repetir e me aprofundar nessa estrutura progressiva, notei uma qualidade específica de atenção ao atravessar estas etapas, uma espécie de fluxo singular ao me mover e transitar por elas. Por exemplo, percebi que, para mim, o momento inicial de pausa e respiração, o qual chamo de decantação dos fluxos, necessitava de mais tempo e atenção, justamente para dar tempo para observação profunda do que já está em movimento no corpo, como a pulsação do coração, o fluxo dos pensamentos, a respiração, sua velocidade e intensidade.

Esta estrutura progressiva de acionamento multidimensional para a cena foi vivenciada com Márcia em alguns contextos. Primeiramente nas aulas da graduação (2009 – 2010), depois dentro da TEAC (disciplina de Técnicas Experimentais em Artes Cênicas (2013))¹¹ e na montagem do espetáculo cênico-musical Mobamba (2011 – 2015), citado acima. Em cada um destes contextos pude notar a adaptabilidade do procedimento a cada situação. Desde a escolha das músicas para embalar até o imaginário que era evocado para cada processo criativo. Por exemplo, na TEAC, tínhamos como campo imagético a mitologia das touradas: tudo girava e contribuía para este contexto. Com o passar dos ensaios, trazíamos roupas, sapatos, objetos que ajudavam a construir um ambiente propício à criação em relação às touradas.

A relação com o jogo e a cena é outro aspecto importante absorvido pelas experiências com Márcia Duarte. O jogo proporciona um estado de atenção ao(s) objetivo(s) principal(is) em um determinado espaço-tempo, com regras definidas. No quarto capítulo de sua tese, Duarte conceitua esse princípio e explica sobre a

¹¹ Neste TEAC, investigamos e desenvolvemos jogos e experimentações a partir das proposições sobre as touradas espanholas. Alguns jogos tinham sido desenvolvidos para a peça *De Touros e Homens* (2003), dirigida por Márcia Duarte no Ateliê de Coreógrafos Brasileiros, ano II. Alguns trechos estão presentes nestes links. De Touros e Homens: <https://www.youtube.com/watch?v=3TFkewUWWsM&t=170s>.
<https://www.youtube.com/watch?v=tda4ky9aI38>

particularidade das regras no jogo-cena, acentuando a importância da dimensão imaginativa para o funcionamento dessa estrutura:

Todos os *jogos* apresentam regras estritas que viabilizam sua execução, sob uma perspectiva inteiramente imaginária. No *jogo-cena*, a regra e a ficção não se excluem, são ambas fundamentais para o desenvolvimento da ação. Eu poderia mesmo dizer que as regras só se justificam pela existência de uma situação ficcional, expressa por um conflito dramático, assim como o conflito é sustentado pelas regras que o corroboram (DUARTE, 2009, p. 170).

É interessante observar que a construção do imaginário não se dava somente na hora do ensaio, pois era alimentado a partir do contato com filmes relacionados, textos, músicas e imagens que colaboravam para entrar cada vez mais naquele contexto. Com o passar do tempo, pude perceber que os ensaios consolidavam um espaço onde este imaginário poderia encontrar expressão, ser experimentado corporalmente e de forma coletiva. Como explica Duarte em sua tese (2009), os jogos cênicos eram criados a partir deste imaginário. No caso das touradas para o *De Touros e Homens*.

O tema escolhido como fonte de inspiração simbólica para a criação do espetáculo *De touros e homens*, as touradas espanholas, suscitou uma gama de estímulos que desencadeou propostas de estudos de movimento e de experimentos de livre improvisação. Esses estudos, conforme anteriormente exposto, imbricados em seus procedimentos, trouxeram o *jogo* como fundamento da expressividade, assim como princípios análogos aos aplicados na metodologia. dos *Jogos Teatrais*, abrindo novos horizontes para investigação de processos criativos (PINHO, 2009, p. 44).

A partir do jogo-cena, tocamos em outro aspecto do trabalho com Duarte: o risco. Dentro do TEAC, aprendemos os jogos que tinham sido criados anteriormente, com suas regras, objetivos e universo imaginário. A partir destes jogos, exercitávamos algumas “manobras” ou “jogadas”, como a diretora costumava chamá-los. Ensaivávamos aqueles movimentos de risco (como pegadas e transferências de peso em duplas) para termos esses movimentos como vocabulário e possibilidade durante o calor do jogo.

Lembro-me que Márcia falava sobre a potencialidade do risco para manter a atenção e o foco do intérprete-jogador na integralidade da cena. O risco é real. Requer uma qualidade de atenção na atuação para lidar com ele. Caso aconteça alguma desatenção, alguém pode se machucar seriamente. Em suas palavras:

O risco físico tinha uma dimensão acentuada, engajando o público na ação, daí que a força das imagens produzidas encantava pela plasticidade que a vitalidade do *jogo* proporciona (PINHO, 2009, p. 11).

Por fim, acredito que este procedimento se revela para mim a partir das experiências com Márcia Duarte, especialmente na montagem de *Mobamba*, e se tornou uma base essencial da proposição *corpofluxo*. A partir da investigação no Laboratório de Pesquisa Corpofluxo, me utilizo das bases presentes no trabalho com Márcia para expandir a prática que desenvolvo, trazendo os fundamentos do procedimento vivenciado em experiências anteriores com o objetivo de buscar a singularidade dos fluxos e conceitos abordados nesta pesquisa. Pude perceber, desta forma, caminhos que se abriam para as experimentações e os desdobramentos que a pesquisa apontava. E estas pistas se tornaram parte da investigação sobre a potencialidade de criação cênica deste procedimento e suas ressonâncias que pude perceber na pesquisa teórico-prática.

Noto que este procedimento abre espaço para que o corpo desperte e mergulhe em uma dança contínua, onde movimento, imaginação, sensações e emoções se entrelaçam, revelando seu potencial multidimensional. O fluxo ininterrupto e o risco no jogo-cena ampliam o estado de atenção, aguçando a escuta e a expressividade.

Mais que um método de aquecimento funcional e mecânico, este acionamento progressivo pode ser visto como uma travessia, uma passagem que potencializa a liminaridade entre os estados e as dimensões do corpo. Assim como também pode ser entendido como um convite para se deixar atravessar pelo tempo, espaço e pela potência do instante.

Fluxos e movimentos da atenção

Tenho consciência das referências e origens deste procedimento e como ele foi importante para estabelecer o princípio do fluxo contínuo como uma das bases fundamentais para a construção de uma prática corpofluxo. Sendo assim, opto por abordá-lo a partir da minha percepção e estudos ao longo da minha trajetória cênica e de pesquisa.

Ao trazer o termo *fluxo* para esta pesquisa, percebo que a polissemia do termo dialoga harmoniosamente com a ideia de multidimensionalidade do corpo cênico. Além de se dar de forma processual e progressiva, este acionamento incentiva o engajamento da atenção e da consciência de si e propicia condições favoráveis tanto para o Estado de Fluxo proposto por Mihaly (1990). Ademais, convida a uma qualidade de atenção contínua através das ações físicas. Esta conexão faz com que o corpo sempre esteja em um estado de transformação e atento aos acontecimentos.

O procedimento de acionamento para a cena é realizado para que as mudanças de um estado para o outro sejam percebidas à medida que se transformam. Cada etapa exige habilidades corporais que podem se moldar ao nível de desafio de cada corpo que possa realiza-lo. Percebo que isso sinaliza que possivelmente o foco principal não esteja na dificuldade ou na complexidade dos movimentos, mas nas passagens de um estado a outro e qualidade de atenção que se emprega ao executar ações objetivas como alongar músculos ou lubrificar as articulações.

A atenção guiada pela tarefa de manter a continuidade dos movimentos, o fluxo das ações, dos pensamentos faz com que esta atenção esteja se movendo junto com os movimentos corporais. Além disso, essa força interna de conscientização às mudanças sem desconectar-se das ações passadas, paradoxalmente sempre seguindo em frente sem estagnar em nenhuma ação ou pensamento, reforça a noção de coexistência de tempos e multidimensionalidade presente nessa dança do corpo em uma lógica de progressão.

O fluxo de pensamentos, de sensações, de diferentes qualidades de força, enfim, faz com que o corpo, além de estar sempre se transformando, esteja também prestando atenção a essas mudanças e embarcando nelas. A estrutura de progressão proposta nos coloca sempre fazendo micro escolhas internas, negociando e exercitando habilidades e capacidades corporais para realizar as ações de cada etapa.

Quanto a essa constante transformação de uma ação a outra, de um estado a outro, de um momento a outro, cito a ponderação de Bergson em *A Evolução Criadora* sobre a natureza psicológica e sua impermanência.

Constato de início que passo de um estado para outro. Tenho calor ou tenho frio, estou alegre ou estou triste, trabalho ou não faço nada, olho aquilo que me cerca ou penso em outra coisa. Sensações, sentimentos, volições, representações, eis as modificações entre as quais a minha existência se reparte e que a colore sucessivamente. Mudo, portanto, incessantemente (BERGSON, 2005, p. 1).

Nota-se, portanto, que há uma infundável passagem de um estado a outro, sempre em movimento. É interessante perceber que, em sua vasta investigação sobre o tempo, Bergson inicia suas reflexões observando que estamos em um fluxo de mudanças e transformações constantes.

É provável que esta eterna mudança diga muito sobre a natureza irreversível do fluxo do tempo. Acredito que este fluir seja uma das dimensões do corpo que em algum nível nunca volta atrás. Nas investigações no laboratório, percebo que a consciência desse fluxo contínuo característico temporal, onde o tempo não estanca nem para, essa noção ajuda a embarcar em um fluxo que também não estaciona, mas que se mantém e encontra caminhos para se reorganizar ao longo do processo de ativação para a cena.

Pode-se relacionar esta mutabilidade ao conceito das dinâmicas desestabilizadoras (2021), desenvolvido por Giselle Rodrigues, que se referem a estratégias que intensificam o estado de atenção e consciência na prática cênica, promovendo uma reorganização das relações do corpo consigo mesmo, com o espaço e com o coletivo. Os exercícios “para nada”, “puxar-empurrar-resistir-aceitar”, “amálgama” e “muda”, desenvolvidos pela autora, proporcionam desafios e imprevisibilidades que permitem à pessoa atuante tomar grandes e pequenas escolhas em frações de segundo no fluxo da ação.

Esses exercícios já vinham sendo experimentados em outros processos que orientei antes do projeto Aisthesis. Durante o período de mobilização da Prática Aisthesis, nas turmas de TEAC, os exercícios se tornaram estratégias de intensificação das Dinâmicas desestabilizadoras observadas na Prática. De alguma maneira eles reforçam a compreensão dos princípios da Prática Aisthesis. São exercícios que focam na assimilação, confrontação, aceitação, conscientização pessoal e coletiva de hábitos, pré-conceitos, maneiras de fazer, ponto de vista individual e do senso comum que afetam como nos relacionamos com nosso próprio material artístico, expressivo, emocional, relacional, coletivo. Ou seja, eles parecem agir sobre as dimensões psico-físicas dos sujeitos, de modo a propiciar uma expansão da atenção e da consciência sobre as ações e comportamentos (BRITO, 2021, p. 100).

No contexto do NEM, em que trabalhei com Giselle e tive contato com esses procedimentos da Prática Aisthesis, pude vivenciar corporalmente essas dinâmicas que operam como dispositivos desafiadores de padrões estabelecidos. Essa abordagem se relaciona diretamente com os fluxos da atenção e com a autonomia que o procedimento aprendido com Márcia Duarte busca alcançar, pois desafia o performer a exercitar uma qualidade de atenção específica, capaz de transitar entre diferentes estados perceptivos e responder ativamente às instabilidades do momento presente.

Já nas experimentações do Laboratório de Pesquisa Corpofluxo, percebo que essa atenção não é apenas concentrada ou difusa, mas se manifesta como um estado dinâmico, permeável às mudanças internas e externas. Dessa forma, mesmo sem os dispositivos específicos dos exercícios citados, é possível adotar uma postura desestabilizadora na tentativa de abrir espaço para a emergência de novas possibilidades de ação e percepção, permitindo que o corpo se mantenha disponível ao fluxo do acontecimento cênico.

Percebo que, na prática dos laboratórios e na busca por este corpoplúxo, existe algo de semelhante ao dispositivo do puxar-empurrar-resistir-aceitar proposto por Giselle. Nesse caso, contudo, o jogo se dá entre as dimensões do próprio corpo que dança e insiste em existir em cena. Abaixo, uma explicação deste procedimento:

A introdução deste exercício, inicialmente realizado em dupla, acontece a partir de uma proposta simples, começando por definir que uma pessoa da dupla supostamente irá comandar as proposições de puxar-empurrar-resistir-aceitar para que a outra reaja a elas. Entretanto, logo se percebe que esse protagonismo vai desaparecendo, porque quando quem supostamente está sendo comandado reage também puxando, empurrando, resistindo ou aceitando o comando do outro, este também acaba assumindo o papel de comandante, na medida em que muda a regra do que está sendo imposto. Ou seja, nesse jogo já não se sabe mais quem comanda e quem é comandado, pois cada reação de qualquer um dos lados modifica a relação comandante x comandado. Se alguém me empurra, eu também posso aceitar essa força que vem contra mim, me deixo fluir com ela aproveitando a energia do impulso para ativar o deslocamento no espaço, para em seguida, decidir que posso resistir a ela, e isso gera uma modificação na intenção do outro, que pode seguir me empurrando ou pode resolver me puxar. Há diversas combinações dessas ações e forças, pois cada pessoa desfruta de cada uma delas a seu modo, sem que haja acordos prévios, impondo um desequilíbrio equilíbrio em permanente movimento (BRITO, 2021, p. 125- 126).

Voltando à experiência vivida, surge uma questão: como atravessar cada etapa sem se desviar das ações sugeridas e, ainda assim, se manter no fluxo de constante mudança? Este desafio de entrar em uma ação específica, estabelecê-la, realizar seus objetivos, seguir adiante e construir uma forma de transição para alcançar a próxima é um fator importante.

Isso porque essa negociação entre o que tem que ser cumprido e a abertura para observar e ler para onde o corpo quer ir requer uma atenção específica para organizar o corpo em suas múltiplas dimensões.

Sendo assim, cada etapa tem que ser estabelecida, vivenciada e atravessada com uma atenção comprometida, desde a primeira respiração intencional até o final desse percurso consciente.

Laboratório de Pesquisa Corpofluxo

Com os laboratórios de pesquisa empírica, tornou-se nítido que esse procedimento do metodológico de acionamento multidimensional do corpo para a cena busca a autonomia da pessoa atuante para que ela possa estabelecer e encontrar caminhos não só mecânicos para se aquecer e se organizar para a cena, abrindo espaço para estudos de movimento, cena, texto e voz ao longo do próprio acionamento físico. Isto é, trabalhando e explorando as conexões entre as dimensões do corpo humano e investigando as negociações e complexidades do corpo cênico.

É possível também encarar como uma travessia para a cena e como fluxo do presente em que o corpo passa por estados e reorganiza a atenção, percepção, consciência de si, movimentos do corpo físico, negociando com os objetivos de cada etapa com as vontades e desejos estéticos, pessoais e relacionais (este em especial quando é realizado em coletivo).

Vale destacar a importância da postura adotada durante o processo de acionamento progressivo, um comprometimento com a investigação e com a entrega de

cada atuante. Notamos esta ética investigativa neste trecho: “O aquecimento, assim, deveria desenvolver-se tal qual uma atuação e, igualmente, ser um momento de postura investigativa, de imersão, de interioridade e inteireza”. (PINHO, 2009, p. 70).

Pretende-se, com isso, evidenciar as semelhanças que se pode haver entre a preparação e a cena, pondo em relevo a possibilidade de conscientizar a pessoa atuante de que as ações e acionamentos já podem ser vividos como cena, explorando sua expressividade e o espaço para estudo como caminho para descobertas e desfrute. Pude constatar essa possibilidade ao longo dos anos, tanto no trabalho com Márcia Duarte (MOVER) quanto no trabalho com Giselle Rodrigues (NEM), onde testemunhei a aplicação dessa perspectiva de preparação-estudo-cena, onde preparar já é acionar as múltiplas dimensões do corpo e a complexidade presente nas inter-relações com o coletivo. Esse acionamento também propicia condições favoráveis para a criação e desenvolvimento de materiais que envolvem o movimento multidimensional do corpo.

Além disso, é possível incluir estudos cênicos dentro da preparação e acionamento para a cena. Por exemplo, nas preparações com o Mobamba (MOVER), adicionamos um momento orgástico, que acontecia durante a peça, na etapa do articular pontual. Escolhíamos uma articulação e a movimentávamos até que se chegasse a um clímax sugestivo de um orgasmo sexual, assim como no espetáculo. Assim, conectávamos a cena que já fazíamos na peça com sua preparação, diminuindo as distâncias entre elas. Desse modo, a ressignificar a ideia de que a preparação e o acionamento é algo descontínuo a própria cena. Pelo contrário, pois o processo se torna cada vez mais cênico, a depender da perspectiva adotada.

Por fim, pontuamos que o engajamento da atenção, a continuidade das ações, a percepção das transições e a consciência de si em cada instante são destaques do

procedimento. Para exemplificar a prática realizada no laboratório, compartilho o vídeo onde realizo o procedimento de preparação para a cena de forma condensada.¹²

Observemos as etapas do acionamento progressivo adotados durante o Laboratório de pesquisa Corpofluxo:

- Decantação (atenção ao corpo em repouso, fluxos presentes na pausa).
- Espreguiçar, despertar.
- Articular: Pontual e Global.
- Alongar: Profundo e Migrado.
- Dança livre e aceleração.
- Estudos de Movimento e experimentações.
- Fortalecimentos.
- Finalização e relaxamento.



Figura 6 - Etapa 1 – Decantação. Foto: Jordana Mascarenhas

¹² Laboratório de Pesquisa Corpofluxo. 2024: <https://youtu.be/kYvE0Moghas>. Neste vídeo, o procedimento de acionamento para a cena foi condensado para ter menor duração, demonstrando uma possibilidade de adaptação para processos criativos com tempo reduzido de preparação individual, como por exemplo, 15 minutos (10 de dezembro de 2024, na sala B1-51, no Departamento de Artes Cênicas da UnB - CEN).

O primeiro movimento é a busca pela pausa. No caso em análise, opto por referir-me a este momento como *Decantação*. Aqui, o movimento não cessa, mas desaceleramos para perceber *tudo* que se passa quando se tenta fazer *nada*.

José Gil, em seu estudo *Movimento Total*, nos traz no prólogo a lembrança de que tudo está em movimento. “No começo era o movimento.” (GIL, 2001, p. 13). Gil nos lembra do movimento no fundo dos corpos; mesmo que ilusoriamente encontrássemos o repouso, ainda assim não há pausa no fluxo da vida.

Não havia repouso porque não havia paragem do movimento. O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento. Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda parte, para sempre, ao mesmo tempo. Suspirava-se de alívio, pensava-se ter-se alcançado a imobilidade. Era possível enfim olhar-se a si próprio numa imagem apaziguadora de si e do mundo. Era esquecer o movimento que continuava em silêncio no fundo dos corpos. Microscopicamente. Porque, como se passaria do movimento ao repouso se não houvesse já movimento no repouso? (Id., *ibid.*, p. 13)

Motivada por esta reflexão sobre a pausa, observo que a etapa de decantação pode permitir um espaço de assimilação e reorganização das percepções e da consciência. Essa pausa potencializa a escuta interna, permitindo que o corpo encontre um equilíbrio entre ação e recepção, preparando-se para novas explorações de forma mais consciente e disponível. Esse momento de desaceleração evidencia que todo o processo não se trata apenas de uma ativação motora, mas também atravessa estados de refinamento sensorial e de disponibilidade criativa.

Ademais, a decantação leva a atenção à complexidade multidimensional do corpo. Ou, como coloca José Gil, o corpo como “um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos” (Op. cit., p.13).

Esta etapa trata-se consiste em deitar no chão, deixar a gravidade agir e perceber tudo que já se passa no corpo, seus fluxos, sem produzir nenhum movimento intencionalmente. Isto é, deixar que a força da gravidade aja, fazendo com o que é mais pesado desça, assim como a decantação que ocorre em líquidos em repouso. Sedimentos que repousam lentamente no leito de um rio calmo.

Sobre este momento, escrevi assim no diário, com a “escrita quente”:

Hoje foi um pouco mais demorado para conseguir relaxar suficiente para observar os fluxos presente no(s) corpo(s). Fiquei um tempo ajustando ao chão, assentando os pensamentos, emoções, expectativas. Até que os pequenos movimentos voluntários e involuntários dos músculos, articulações e tendões também foram se acalmando e cessando aos poucos. E por fim, consegui fazer um passeio perceptivo pelo corpo, interferindo cada vez menos na respiração e relaxando cada vez mais. Decidi por não apressar os processos do corpo para tentar acompanhar as músicas. Esse processo de decantação durou por volta de uma música e meia. Percebi a música, me orientei por ela, mas noto que há uma escolha em pegar carona ou não nela. Ainda que ela não se apague totalmente da percepção, é possível redimensionar a atenção, e então a música ganha tamanhos diferentes dependendo da atenção e espaço que se dá para ela. (Diário pessoal, 8 de outubro de 2024).

O objetivo principal desta etapa é observar o que já está acontecendo no corpo, buscando interferir o mínimo possível. Observar os fluxos presentes. Os batimentos cardíacos, o ritmo da respiração, os sons ao redor, os anseios por movimento, o contato do corpo com o chão, o correr dos pensamentos, a conversa interna. Apenas observar.

Levar a atenção cada vez mais em direção à respiração ajuda a ancorar este momento. Observar os movimentos de expansão e contração da caixa torácica (peito, costas, costelas, abdômen) e suas ressonâncias. Aos poucos, deixar com que a respiração fique mais profunda e alongada. Deixar que tensões desnecessárias possam ser liberadas. Por isso, neste dia citado, optei por não apressar um processo do corpo para acompanhar a playlist ou me programar para fazer no tempo que costumava fazer nas sessões anteriores. Precisei de mais tempo para de fato fazer este percurso da percepção e deixar com que as tensões relaxassem suficientemente para iniciar a prática daquele dia.

Cada dia o corpo está diferente e cada situação de trabalho é específica de seu contexto. Paralelamente, pontuo a adaptabilidade do procedimento já nesta etapa inicial. Geralmente tenho preferência por começar como demonstra a Figura 3, com as costas no chão, pernas esticadas, braços ao longo do corpo. Nessa postura, há um grande contato com o chão e, para estar nela, não se exige quase nenhum esforço. Isso facilita o processo

de relaxamento e atenção. Inclusive, esta postura pode ser encontrada em outras práticas, como o *Savasana* na Yoga¹³ e a Eutonia proposta por Gerda Alexander (1983).

Entretanto, não é imperativo começar desta forma. Por exemplo, quando participei de trabalhos de teatro de rua, o momento de decantação ou concentração inicial para observação dos fluxos acontecia em pé. No laboratório, ao começar assim, notei outras possibilidades nesta etapa:

Optei por fazer a progressão partindo da posição em pé. E percebo uma grande diferença nessa escolha. A decantação exige outro tipo de equilíbrio e de reorganização das tensões para manter o corpo em pé. Outras tensões para respirar profundo. Sinto mais fácil relaxar e decantar os fluxos do corpo na posição deitada. Justamente por isto optei por fazer a progressão em pé, para observar essa reorganização e como os mesmos comandos das etapas se adaptam a outras condições como, por exemplo, a posição inicial. Seguindo a metáfora da decantação, quando se está pé, percebe-se mais os desafios da gravidade, pois como no chão todo o corpo está praticamente no mesmo nível é mais fácil para os fluxos se estabilizarem (Diário pessoal, 12 de dezembro, 2024).

A etapa de Decantação, por fim, que é dedicada ao silêncio e à observação, é essencial para iniciar o processo de escuta dos fluxos corporais em suas múltiplas dimensões. Esse momento cria as bases para um estado de presença e atenção que se mantém ao longo de todo o processo de acionamento corporal. A consciência corporal, nesse contexto, permite que o intérprete refine a percepção de suas sensações e movimentos, favorecendo a simultaneidade entre atuar e observar.

Dando continuidade à progressão, a próxima etapa chama-se *Despertar*, e convida à ação de acordar, como se se buscasse transitar da inércia do repouso para as pequenas ignições que colocam o corpo para mover de forma incremental. A ação de espreguiçar, ao mesmo tempo, pode ter uma semelhança com o despertar matutino, assim como a metáfora pode tocar na dimensão imaginativa de “acordar para a cena”, gerando gatilhos sutis para acessar os estados, contextos e imaginários do trabalho em questão. Essa transição se sucede ao acionar as extremidades, como mãos e pés e ao praticar pequenos

¹³ Esta postura geralmente é realizada no final das práticas de yoga e permite relaxamento, meditação e reorganização do corpo depois das atividades realizadas em uma sessão.

rolamentos de quadril para que tudo que foi construído e estabelecido quanto à atenção e percepção na decantação seja levado adiante nas próximas etapas.

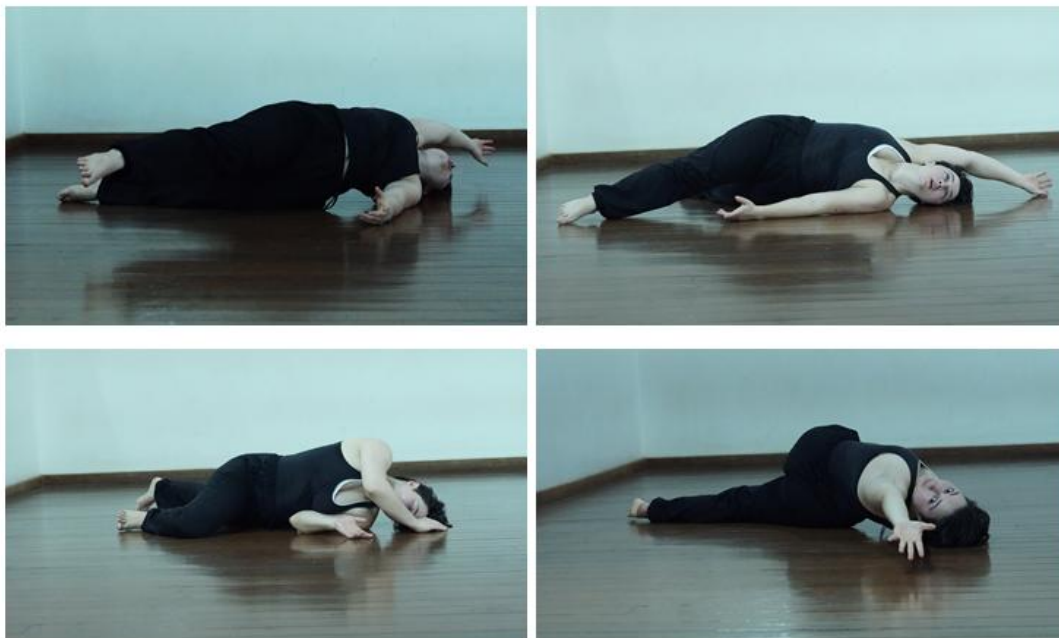


Figura 7 – Etapa 2 - Despertar e espreguiçar. Foto Jordana Mascarenhas

É importante prestar atenção em cada transição para tentar perceber as sutilezas e miudezas nas mudanças de uma etapa para outra, pois nestes “entres” podem-se encontrar tanto descobertas do movimento quanto aprendizados com o próprio movimento. Esse espaço propicia uma qualidade de “escuta” do momento presente, onde se percorre um caminho que está sendo desenhado à medida que é percorrido. Assim, não é preciso saber exatamente como serão os movimentos em cada etapa. A partir da repetição e da experiência de cada pessoa, constitui-se um vocabulário que pode ser usado como cartas em um jogo, em vez de somente cumprir um roteiro pré-estabelecido. É uma possibilidade de jogo em tempo real com as circunstâncias específicas daquele dia.

A partir do momento que se inicia o mover, buscaremos, até o final, manter o fluxo contínuo, uma lógica interna de continuidade, que se estende fazendo com que algo nunca se rompa durante todo o processo de acionamento multidimensional que o procedimento sugere. O que mais me instiga nesta qualidade é a complexidade deste estado de presença. Porque não é necessariamente sobre a velocidade do movimento, mas sobre uma inclinação interna pela continuidade do movimento. Equilibrando as tensões,

balanceando os anseios e pensamentos, utilizando das sensações para alimentar um fluxo íntegro, como um rio que tem muitas correntes de água em si, mas que segue em uma mesma direção, fazendo curvas mas ainda assim seguindo dentro das suas margens construídas pelo tempo em que as águas insistiram em desenhar sobre a “pedra dura”, e hoje segue uma lógica peculiar até o mar.

Sendo assim, há uma espécie de paradoxo da simultaneidade do saber e não saber. A respiração consciente neste processo nos servirá como guia. E a atenção a este fluxo orgânico do corpo se torna essencial para criar um ponto de referência e apoio durante todo o procedimento. Ela nos serve de guia e eixo, o que nos ajudará a dançar na negociação entre aquilo que é conhecido e preparado com o que ainda está a se descortinar e a se descobrir no corpo e a partir dele.

A ação desta etapa se apoia na ação de espreguiçar. Pegando carona no movimento de expansão e contração que a respiração sugere e sustenta o corpo físico, iniciamos ações de abrir e fechar o corpo. Como sugestão, pode-se buscar abrir a postura, afastando o máximo que se puder braços e pernas, e alternar este movimento com o de fechar a postura, aproximando o máximo para o centro do corpo. Nesta etapa, é importante envolver o corpo como um todo, sem fragmentar o movimento em partes, mas embarcar na ação de abrir e fechar, expandir e contrair.

Para que aconteça uma transição suave, este movimento de espreguiçar, abrir e fechar não se dá de súbito, pois é um processo onde lentamente se deixa para trás a inércia do repouso e busca-se o movimento contínuo. A velocidade constante, lenta e sustentada do movimento possibilita que essa transição seja feita sem saltar etapas, sem acelerações abruptas. E, igualmente, dá tempo para que a percepção acompanhe estas mudanças no movimento em todas as dimensões do corpo.

Além de expandir e contrair em relação ao centro do corpo, pode-se buscar torções, onde os braços apontam em uma direção e as pernas para outro lado (ilustrada pela figura 4).

Aqui é importante manter a atenção deliberada em captar tudo que se passa pelo corpo, como sensações, sentidos, imaginações, tudo. Sem se ater ou querer segurar

nenhum elemento que passa pelo corpo, mas sim passar por eles de forma consciente. Por exemplo, se sentir uma frustração em relação à dificuldade de algum movimento, não se deve reprimir ou estagnar nesta sensação; em vez disso, sugiro que se perceba, observe e deixe passar. Observar como todas as dimensões do corpo lidam com essa frustração e vê-la dissolver-se na continuidade do fluxo.

Outras ações bem vindas nesta etapa são bocejar e suspirar durante o espreguiçar, gerando uma associação com o momento do despertar matutino, uma referência orgânica em que o corpo passa de um estado de relaxamento profundo (sono) para um estado desperto (vigília). Pegando carona no reflexo natural de inspirar profundamente e expandir o corpo ao bocejar, integramos a voz ao movimento. Essa ativação inicial permite que a voz se manifeste de maneira intuitiva, sem separação do movimento corporal, favorecendo a conexão entre respiração, som e movimento dentro da estrutura progressiva de acionamento para cena.

Desde os ensaios no Mobamba, a voz já fazia parte da investigação corporal, integrada ao movimento ao longo da progressão. Proposições como bocejar no espreguiçar, tremer os lábios e língua na etapa articular e vocalizar sons intuitivos ou cantarolar as canções foram incorporadas ao procedimento. No Núcleo Experimental em Movimento (NEM), essas práticas foram adaptadas conforme as necessidades do grupo, explorando intensidades, imagens e variações sonoras. Como por exemplo, a investigação de sons guturais (tremor das pregas vocais) e sons nasalados para exercitar a ressonância na máscara facial como estratégias para preparar e explorar a projeção vocal dentro do procedimento.

Em outro momento, aprofundamos essa investigação entre voz e movimento, em especial no projeto proposto por Giselle Rodrigues e Lupe Leal, chamado de Palavra Dançada (2022)¹⁴, onde experimentamos a relação entre o fluxo de pensamento e a expressão vocal. Procedimentos como o “tobogã”¹⁵ (deslizamento sonoro em diferentes

¹⁴ Mais informações em: <https://www.nucleoexperimental.movimento.com/palavradancada>

¹⁵ Sobre o procedimento “tobogã”: <https://www.nucleoexperimental.movimento.com/post/escorregar-com-a-fala-no-tobog%C3%A3-do-fluxo-atencional>

intensidades através da emissão de vogais) e “adiar a palavra”¹⁶ (prorrogação da vocalização para alterar sentidos e fluxos) desafiaram a relação entre estas duas instâncias do corpo.

Ao integrar a vocalização à progressão em fluxo, percebo que as dimensões do movimento corporal e da voz podem estar em harmonia ou em conflito, mas, com treino, é possível explorar essas relações de forma mais consciente. Percebo, então, que o corpofluxo se organiza e se reorganiza a partir destas negociações internas entre as dimensões, permitindo que novas dinâmicas e estados emergjam. Isso pode indicar a voz e o movimento como dimensões distintas do corpo, mas que podem ser sintonizadas para expressarem de forma conjunta, harmônica ou paralelamente. Nesse contexto, a fala pode corroborar o movimento e vice-versa, ou a voz se expressa de forma contrastante com o movimento, como o exemplo de emitir palavras duras e ríspidas com um sorriso no rosto e movimento suaves, gerando contraste entre as duas dimensões.

Sobre a complexidade da dimensão vocal, Giberto Icle e Celina Nunes de Alcântara consideram que a voz pode ser analisada a partir de três perspectivas: “na sua articulação com a palavra; na sua existência como performance; e na sua configuração como uma *poiética* de si mesma” (ICLE e ALCÂNTARA, 2011, p. 130) Essa perspectiva vê a voz não somente como uma expressão do corpo, mas também como uma instância complexa e específica do corpo.

A voz não é apenas a extensão do corpo, ela é corpo, constitui-se por qualidades psicofísicas que podem ser dimensionadas por características comumente atribuídas ao corpo: variação de tonicidade, níveis diferenciados de energia, possibilidade de transformação a partir de um trabalho técnico preciso, entre outras. (Id., *ibid.*, p. 132).

Portanto, fica mais evidente a importância de não deixar a expressão vocal fora do Laboratório de pesquisa Corpofluxo. Na verdade, é preciso fazer um movimento intencional e buscar formas de aquecer e movimentar esta dimensão. Sendo assim, nota-se que o espreguiçar expressa bem um exemplo harmônico entre o movimento e a voz.

¹⁶ Sobre “adiar a palavra”: <https://www.nucleoexperimental movimento.com/post/adiar-a-palavra>

Todas as vezes em que executei esta etapa “sentia vontade” de bocejar e suspirar, primeiramente como uma vontade instintiva e de reflexo do corpo, mas, com os treinos e práticas, percebi a importância desse simples ato para agir conscientemente nessas duas dimensões de forma simultânea e fluida.



Figura 8 - Etapa 3.1 - Articular pontual. Foto: Jordana Mascarenhas

A etapa seguinte tem dois momentos distintos dentro de uma mesma ação articular, os quais serão chamados de articular *pontual* e *global*, como estratégia de descrição e distinção das ações. O primeiro momento de *Articular Pontual*, onde dedicamos atenção e cuidado de movimentar as articulações de forma fragmentada e separada, destinando o foco do movimento em pequenos pontos do corpo que, a depender da característica da articulação, pode abrir e fechar (ex.: articulação dobradura, como joelhos, mandíbula, cotovelo) ou movimentar-se em circulares e rotações (ex.: articulações do quadril, ombros, pulsos). Considerando o caso diferenciado da coluna vertebral, em que não é possível isolar vértebra por vértebra, pode-se trabalhar movimentos pontuais das regiões cervical, torácica, lombar e sacral.

O *articular pontual* tem como objetivo preparar de forma consciente cada uma das articulações, tanto de uma forma funcional para evitar lesões, aquecendo uma por uma, quanto para exercitar o movimento fragmentado que as “dobras” do corpo permitem. De fato, o corpo não possui nada desconectado, já que uma parte sempre está em ligação à outra, mas o exercício da atenção em “separar” parte por parte favorece a

prática de mover-se conscientemente por meio de articulações diferentes. Ademais, o articular pontual possibilita a exploração das possibilidades de movimento de cada articulação.



Figura 9 - 3.2 - Articular Global. Foto: Jordana Mascarenhas

Depois de aquecer e lubrificar e passar por todas as articulações, seguimos para outro momento desta mesma etapa, chamado de *Articular Global*, que consiste em mover as articulações de forma conjunta, agregando os movimentos da fase anterior e como eles podem compor associadamente. Diferente do momento anterior, em que o objetivo é restrito às limitações das articulações, as possibilidades se abrem em um leque quase infinito, porque pode-se explorar movimentos pequenos, amplos, composições de apenas duas articulações em movimento ou todas possíveis ao mesmo tempo, possibilitando uma gama bastante vasta de movimento.

Justamente por essa grande variedade de possibilidades, este momento permite liberdade e autonomia do intérprete ao fazer suas escolhas de composição em tempo real, lidando com as pequenas escolhas e inúmeras alternativas de composição. É possível aproveitar esse fluxo, ainda que de forma gentil com o corpo físico, pois se trata de um momento inicial com o foco na mobilidade articular. Esta etapa geralmente pede uma leve aceleração, mas nada brusco ou que vá exigir muita força.

Como sugestão de exploração da dimensão vocal conjunta a esta etapa, utilizávamos a vibração dos lábios com ou sem som vocal. Por exemplo, emitir sons vibráteis como brrr, trrr, vrrr, adicionando ou não sons vocais. Os sons não precisam ser emitidos o tempo inteiro a cada ciclo de respiração, uma vez que trata-se de estimular a autonomia do intérprete em experimentar e aprender com a configuração de movimento de articular no tremer dos lábios.



Figura 10- Movimento e desfrute na etapa articular. Foto Jordana Mascarenhas

Embarcar nessa dinâmica levemente acelerada pode evocar uma sensação boa em quem está dançando, fluindo e fruindo o movimento corporal. *“Percebo que o desfrute do movimento é um dos grandes impulsionadores da ação e da dança dentro da progressão/aquecimento que venho desenvolvendo nos ensaios”* (Diário pessoal, 4 de dezembro, 2024). Esse desfrute se relaciona com essa “sensação boa”, ou um senso de diversão gerado pelo próprio movimento, favorecendo o fluxo e a continuidade da ação.

No processo de criação do Mobamba, utilizávamos as canções de samba como referência. Cada música servia para guiar o tempo de permanência em cada etapa. No caso do Laboratório de Pesquisa Corpofluxo, por se tratar de uma experiência de investigação individual, percebo que o diálogo e a escuta se deram com o espaço, com as músicas, com as vontades e necessidades do corpo, revelando um modo de afinar os sentidos, como um exercício de organização sensível, onde cada gesto responde tanto às intenções internas quanto aos estímulos externos.

Por isso, as músicas da playlist podem auxiliar a progressão, sugerindo momentos e pulsões calmas ou animadas, como também podem servir de pano de fundo para o movimento. Também podem estar presentes as músicas de forma contraditória, exigindo a intensificação da negociação interna entre as dimensões. Por exemplo, uma canção

muito agitada no momento inicial de relaxamento pode ser bastante desafiador. Pontuo, com isso, a potência desse fluxo musical como auxiliador ou desafiador do processo. Sendo assim, a escolha da sequência e dos ritmos das músicas influencia a progressão.

Compartilho as playlists¹⁷ mais utilizadas no laboratório, organizadas para acompanhar a progressão em fluxo, com uma ou duas músicas por etapa. A referência original advém do processo criativo com o Mobamba, propostos e guiados por Márcia Duarte, onde destinávamos uma música para espreguiçar, uma para articular pontual, mais uma para o articular integrado, depois duas para o alongamento profundo, uma para o alongamento migrado e mais uma para a aceleração e dança livre.

Seguindo esta mesma lógica, ao montar uma playlist, pode-se começar em silêncio ou com sons relaxantes, como músicas suaves ou sons da natureza. Para a fase de despertar e espreguiçar, uma canção que traga leveza ou a sensação de acordar. Na articulação, o ritmo pode ser moderado, com músicas um pouco mais dinâmicas. Durante o alongamento, recomendo duas músicas para o aprofundamento e uma para a transição no alongamento migrado, mantendo a suavidade. Por fim, a etapa de dança livre é

¹⁷ Estas playlists servem como suporte referencial em relação à dinâmica progressiva de aceleração e desaceleração e a transição entre as etapas. Podem auxiliar a criar um imaginário e influenciar estados ao longo do processo. As sequências de música podem pedir um gênero como o samba, no caso do Mobamba, ou como na playlist abaixo, o jazz. Pode-se escolher um(a) artista ou banda, como no exemplo 3 que só utilizo canções de Mayra Andrade, ou mesmo remeter a uma sensação como na 2. Ou como, por exemplo, na playlist quatro em que as músicas foram pensadas para cada etapa. (1. Decantação; 2. Espreguiçar; 3. Articular pontual; 4. Articular integrado; 5 e 6. Alongamento profundo; 7. Alongamento migrado; 8. Aceleração e dança livre. É uma opção interessante para realizar o procedimento em 30 minutos e assim focar o ensaio em estudos de movimento ou nas cenas.

1. Moving Jazz: <https://open.spotify.com/playlist/15eoXg5cUVp89cy9Sztihv?si=IkJxkBRgRfOCPIAD-1v9jw&pi=OwA2N2iRTeWwo>

2. Mover gostosinho: https://open.spotify.com/playlist/5R8Ak5ahGvkn9gLI8AthOh?si=xexlBJEATXWn4DXYU3F7lw&pi=TLPX8M_RuyrK

3. Mayra em Movimento: <https://open.spotify.com/playlist/0GNmx5mlZUdJi0qEYaf1HO?si=luK9Sg9hT1i09gjpS6indg&pi=Q6nUCTinRjyff>

4. Corpofluxo: <https://open.spotify.com/playlist/5qgKMvd0yamCzhV0H1p53u?si=JfOpZ41MThCkGL-1XulsjA&pi=tpwYnHeETP28M>

acompanhada por uma música mais vibrante, convidando movimentos mais energéticos e acelerados.

A escolha das músicas ou gênero musical favorece bastante a progressão e a continuidade do fluxo, muito provavelmente por conta da lógica complexa e definida das canções. A música já sugere muitos elementos, como ritmo, sensação, emoções, poéticas e assim por diante, o que é muito interessante para auxiliar a consistência do fluxo contínuo. No caso do laboratório, foi interessante observar que a progressão realizada de forma individual pode ser flexibilizada; assim, cada etapa pode ter a duração que o intérprete escolher ou tiver disponível para sua preparação.

Pode-se adaptar cada etapa para o objetivo que se busca e a disponibilidade corporal (multidimensional) de cada dia, entendendo e ouvindo o que o corpo apresenta. Agora, em um contexto coletivo, é importante manter uma mesma instrução para o grupo, para que a negociação, a escuta e a adaptação ao contexto se deem ao longo do processo. Através de uma conexão silenciosa, os movimentos, energias e estados geram um campo de afetação entre as pessoas participantes.

Recapitulando, até o momento, através desse processo de acionamento para a cena, atravessamos as etapas da Decantação, depois seguimos para os movimentos suaves do Despertar e Espreguiçar. Em seguida, voltamos nossas ações para Articular Pontual, que logo se transforma no Articular Global, desfrutando a dança dos fluxos do corpo e suas múltiplas dimensões. A próxima etapa consiste na ação de alongar, dividida em duas qualidades de movimento: profundo e migrado.

O *Alongamento Profundo*, como o nome sugere, busca, por meio da respiração, alcançar e expandir o movimento do corpo a partir de posições de alongamento. Na figura 8, notamos alguns exemplos dessas posições, mas as posturas não são definidas anteriormente, pois esse vocabulário de movimento vai depender dos conhecimentos, técnicas e referenciais da atuante. Quando realizado em grupo nos exemplos citados, o procedimento permite que os intérpretes aprendam com os movimentos do coletivo, observando e percebendo os alongamentos uns dos outros. É possível copiar, mimetizar ou inspirar-se nas propostas dos colegas.



Figura 11 - Etapa 4 – Alongamentos. Foto: Jordana Mascarenhas

Esse momento requer um aprofundamento maior na integração entre o movimento e a respiração. Com o objetivo de alongar e expandir a flexibilidade, encontramos mais uma vez a desaceleração do movimento para abrir espaço para a percepção dos fluxos do corpo. Diferente da etapa da decantação, no alongamento profundo, utilizamos um relaxamento ativo de ações deliberadas e conscientes. Com pequenas ondas e a percepção dos fluxos da respiração, aparentemente o corpo pode parecer em pausa. Entretanto, assim como a ilusão da pausa se dá no relaxamento inicial, nesta etapa, a pausa se dá muito mais como uma suspensão, onde, a cada ciclo de respiração, ganha-se um pouco mais de espaço.

Como sugestão de integração com a dimensão vocal, no momento da expiração do ar, pode-se produzir o som de “s”, tanto para deixar o movimento da respiração audível e reconhecível quanto para levar mais profundamente a atenção para esse fluxo respiratório. Em relação a emissões vocais, também se pode emitir sons de boca fechada com o foco na vibração dos lábios a partir desta fonação.

No Mobamba, realizávamos esta etapa em duplas para que, além de exercitar a conexão e o diálogo, pudéssemos aproveitar essa relação para aprofundar ainda mais o relaxamento. Uma pessoa propunha uma posição de alongamento e a outra colaborava

com o próprio peso, acoplando-se na postura sugerida. Então a dupla buscava respirar de forma harmoniosa, o que muitas vezes gerava uma sincronização entre as respirações. Essa opção, no caso da preparação coletiva, evidencia também a dimensão relacional e interpessoal presente no procedimento.

O alongamento profundo favorece a sensação de redimensionamento do corpo a partir da distensão física, onde a intenção de esticar aciona sensações que parecem fazer o corpo parecer “maior”. Isso abre espaços não só no corpo físico, mas também nas outras dimensões. Por outro lado, é bom ressaltar que tudo isso se dá dentro dos limites e possibilidades que cada corpo apresenta, seja de percepção, de mobilidade ou flexibilidade, porque o próprio corpo define as linhas limites do fluxo.

Por isso, é importante construir ao longo da trajetória pessoal um arcabouço de movimentos, uma espécie de mochila de elementos ou como dito acima um vocabulário de movimentos.

À medida que os grandes grupos musculares são alongados e foi possível mergulhar profundamente nas posturas de alongamento, depois de aproximadamente duas músicas, aos poucos, entramos em outra qualidade desta etapa. Nesse momento, trata-se de focar cada vez mais nas transições e menos nas posturas, evidenciando o fluxo contínuo mais uma vez. Uma etapa se transforma em outra suavemente, e de maneira gradual os momentos de suspensão e profundidade vividas nas posturas de alongamento se tornam movimento sem pausa, apenas passagem e transição.

Essa etapa é chamada de *Alongamento Migrado* para evocar a exploração do espaço. A partir das posturas de alongamento, busca-se sair do lugar, migrando de forma em forma, mas nunca estacionando em nenhuma delas, encontrando as conexões que possam ligar uma postura a outra, descobrindo com o próprio mover, dentro do fluxo contínuo, qual é o próximo movimento. Essa qualidade permite que surjam padrões, lógicas, estados, vontades do corpo e exploração entre os níveis (baixo, médio e alto) a partir da indicação de estar sempre em transição.

A progressão deste alongamento pode ter um objetivo específico em relação a um objetivo maior. Por exemplo, fazer do percurso uma construção para sair do plano baixo

para o alto, desde a decantação até o final, do corpo deitado ao em pé, do ponto fixo ao fluxo. Isto é, evoluir nos níveis e encaixar esse objetivo nas ações de cada etapa como uma linha do tempo na figura maior. Ou sair do ponto de repouso profundo para a aceleração máxima possível no final, com o coração acelerado e o corpo quente, pingando suor.

Esses objetivos podem colaborar para manter um fluxo ou lógica interna para que o intérprete sempre possa voltar e se situar dentro de um processo de transição entre as etapas. É comum nas primeiras vezes realizando esta estrutura de preparação e acionamento para a cena, a pessoa possa “se perder” um pouco no que fazer em seguida. Ficar em dúvida se já está na hora de mudar ou ficar e explorar mais cada etapa. Nesse ponto, as preparações individuais e coletivas diferem bastante. Afinal o diálogo entre o corpo e consigo também conta com alternativas diversas do que quando temos a complexidade da relação coletiva.

A etapa final de toda esta travessia multidimensional do corpo é a *Aceleração e dança livre*. Após atravessar todas as etapas com uma continuidade praticamente regular, sem grandes acelerações, nesta última etapa, buscamos aceleração gradual e aquecimento do corpo por meio do movimento. Quando a transição entre o alongar e o migrar termina, as posições de alongamento somem e dão lugar para o deslocamento no espaço, para as possibilidades do corpo físico.

Querer ocupar todo o espaço da sala (ou ambiente de ensaio) pode ser um objetivo desafiador e não realizável. Falo de querer estar em todos os lugares, expandir a presença para todos os cantos, acelerar, “se tornar maior” e mais vibrante. Como estes comandos são subjetivos ou podem ser interpretados de inúmeras formas, essas lacunas ou dúvidas deixadas no ar precisam ser sanadas com o próprio movimento.

Por fim, podemos descrever este procedimento de acionamento sensível, ou progressão em fluxo, ou travessia para cena, desenvolvido por Márcia Duarte ao longo de sua pesquisa como um ritual em fluxo que instiga e convida a pessoa atuante a encontrar os seus próprios caminhos de potência, concentração, jogo, relação e preparação para a cena, de forma autônoma e intencional. Este procedimento se estrutura nas etapas –

decantar, despertar, articular, alongar e acelerar – que, no caso desta pesquisa, fundamentaram metodologicamente um caminho de investigação do corpofluxo. E através dele pude explorar as sabedorias e potencialidades que surgiam a partir deste acionamento multidimensional.

Essa progressão estabelece um percurso que mobiliza o corpo incrementalmente, permitindo uma transição fluida entre diferentes estados de presença e disponibilidade. As etapas seguintes, no entanto, são flexíveis e se ajustam conforme os objetivos do ensaio, as necessidades do coletivo e as demandas específicas de cada trabalho cênico. Essa adaptabilidade possibilita que o corpo se reorganize continuamente, respondendo ao contexto e às exigências do processo criativo. Diante disso, na próxima seção, abordaremos em detalhe os dados e achados do laboratório de pesquisa de 2024, realizado exclusivamente para esta pesquisa.

Em suma, minha experiência em diferentes gêneros cênicos me permitiu observar como esse procedimento pode se adaptar a distintas linguagens e propostas artísticas. Mais do que um conjunto de exercícios, esta estratégia metodológica é um processo de acionamento sensível em fluxo aprendido com Márcia, que se fundamenta na postura ética de integralidade e comprometimento do intérprete, acionando múltiplas dimensões, como movimento, voz, imaginação e percepção em sintonia com o ambiente e os outros corpos em cena.

Essa abordagem tem sido essencial nos trabalhos dos quais participei, favorecendo um estado de prontidão e escuta ampliada que potencializa a criação. Assim, o procedimento não apenas prepara o corpo fisicamente, mas também ativa camadas sensoriais e subjetivas fundamentais para o fazer cênico, tornando-se valioso para diversas práticas performativas e um procedimento adaptável aos desejos e objetivos de quem o realizar.

Quanto às etapas seguintes listadas acima, focadas nos estudos de movimento e experimentações, estas irão depender muito dos objetivos e do tipo de processo criativo em caso. Para o Laboratório de Pesquisa Corpofluxo, me abri para improvisações livres e dediquei tempo aos registros nos diários de bordo, assim como filmei algumas células

de movimento que comecei a chamar de fluxos e nomeei suas especificidades. Também adicionei a etapa de *fortalecimento*, que pode ser feita a partir de estudos de movimentos que exijam esforço físico médio ou elevado. A exemplo, ao longo dos dias do laboratório, me utilizei de uma caminha desafiadora que faz parte de uma das cenas do Desabafo do Bicho (NEM, 2024)¹⁸ para justamente exercitar a força muscular exigida neste movimento.

Em síntese, voltamos ao ponto do relaxamento que marca o final do ensaio. Voltar ao mesmo movimento da decantação é buscar a pausa e observar as mudanças e fluxos presentes nesse corpo, agora quente e movimentado. Reservar alguns minutos de silêncio depois dos acionamentos propostos no ensaio possibilita dar tempo para assentar as sensações, movimentos, memórias, pensamentos, reflexões. Em certos dias de laboratório, realizei esta etapa final com uma posição clássica de meditação, sentada de pernas cruzadas e coluna reta, mas, em outros dias, optei por fazer a mesma posição da decantação, deitada no chão, mas com o corpo completamente diferente.

Especificidades do laboratório de pesquisa

A aplicação e investigação do procedimento proposto por Márcia Duarte, em sua estrutura progressiva e integradora, possibilitou a vivência de estados corporais que revelaram aspectos essenciais da experiência que venho nomeando como *corpofluxo*. Foi a partir dessa prática reiterada que emergiram percepções sobre a ativação do fluxo no corpo cênico: a diluição da hierarquia entre as dimensões, a emergência do imaginário a partir da escuta do movimento interno, a consciência expandida do espaço e do tempo, e a experiência de continuidade e fluxo exercitados através do princípio de fluxo contínuo do movimento.

¹⁸ A este fluxo realizado para o treino de um movimento desafiador, assim como o chamamos no NEM, dei o título de *Fluxo Caminhada com Búfalos*:

1: <https://youtu.be/iZkMuR1PTXQ>

2: <https://youtu.be/fkj4gqoHmIA>

Esta seção se dedica a apontar, analisar e refletir sobre possíveis descobertas, observando como elas se manifestam na prática e como contribuem para a compreensão do *corpofluxo* como estado de criação cênica. Com o laboratório ficou nítido que o procedimento busca a autonomia da pessoa atuante para que ela possa estabelecer e encontrar caminhos, não só físicos, para se preparar e se organizar para a cena, mas também abrindo espaço para estudos de movimento, cena, texto, voz ao longo da própria estrutura progressiva multidimensional.

Dessa forma, o trabalho se dá na exploração de conexões entre as dimensões do corpo humano para investigar negociações e complexidades do corpo cênico. Ao encarar a preparação já como cena e como fluxo progressivo do presente, o corpo passa por estados e reorganiza a atenção, percepção, consciência de si, assim como reorganiza os movimentos do corpo físico, negociando com os objetivos de cada etapa com as vontades e desejos estéticos, pessoais e relacionais (este em especial quando é realizado em coletivo).

Isso nos leva a observar mais uma singularidade do laboratório em relação às experiências anteriores: a especificidade do “corpo só em cena”. Utilizei-me deste caráter individual como ferramenta para investigar os materiais e conhecimentos que emergem do corpo e seus fluxos.

Nos processos coletivos, há a inegável complexidade que envolve a dimensão relacional, levando foco também para as relações e trocas com outras pessoas, o que amplia as possibilidades e permite a ativação de outros estados corporais. No entanto, para a nossa pesquisa, que busca investigar as possíveis epistemologias do corpo em fluxo, o laboratório solo possibilitou uma escuta mais aprofundada dos padrões de movimento e dos “fluxos” próprios que o corpo experimentava, sem a mediação de intenções estéticas prévias ou expectativas externas. Esse deslocamento abriu espaço para que o corpo revelasse suas dinâmicas e ritmos de maneira mais espontânea, favorecendo o surgimento de uma materialidade singular no trabalho.

Esta especificidade trouxe uma abertura de criação de células de movimento desprendidas de um resultado previamente desejado. Dessa forma, pude observar um

potencial criativo de maneira despretensiosa e espontânea que apontava para padrões de movimento já presentes no meu corpo.

Os fluxos trabalhados em outras oportunidades pareciam se mover neste corpofluxo, pois, sem edição, tiveram espaço para tomarem lugar nas experimentações do laboratório.

Mesmo não sabendo exatamente o que vou fazer no ensaio-solo, sigo a lógica da progressão e deixo que ela me leve a lógicas já presentes no corpo. Ou vontades e desejos de movimento que podem se apresentar. Além de agregar o momento presente, condições passageiras do corpo, ou do dia, ou do ambiente (Diário pessoal, 03 de dezembro, 2024).

Entre os padrões de movimento, notei que alguns estavam sendo trabalhados no processo de montagem da peça *Desabafo do Bicho*, do Núcleo Experimental em Movimento – NEM, orientado por Giselle Rodrigues. Nesse trabalho, investigamos matrizes de movimento inspiradas em animais, e nos questionamos como os bichos se posicionariam ou o que desabafariam sobre a crise ambiental e o aquecimento global provocado pelos humanos. Ao notar esses fluxos presentes no meu corpo pude perceber que essas estruturas de movimento são criadas e ganham uma espécie de lógica própria. Esse fluxo complexo construído a partir da repetição, treinos e ensaios pode ser acessado conscientemente e recomposto para outros fins.

Por exemplo, no NEM (*Desabafo do Bicho*), estou trabalhando uma movimentação inspirada no animal Louva-a-deus. Notei essa matriz de movimento quando iniciei as experimentações livres. A partir dela, sem negar ou fugir do que se apresentava, comecei a transformar esse material em outras possibilidades composicionais. Uma das variações sobre o tema louva-a-Deus foi uma célula de movimento que consistia em experimentar essa lógica em uma caminhada lenta de joelhos dobrados¹⁹.

¹⁹ Variações sobre o tema do fluxo *Louva-a-Deusa*:

1. <https://youtube.com/shorts/b08s3iQ-Y18>
2. <https://youtube.com/shorts/DMRcfd5Tw3U>

Principalmente nas primeiras experimentações, “dava vontade” de repetir esses padrões. Então não evitei, aproveitei o laboratório para explorar, nomear e até mesmo brincar com esses fluxos que vinham do Desabafo do Bicho. Com a continuidade das vivências, percebi os padrões e me permiti explorar outros movimentos. Quando percebia aquela tensão parecida com a “louva-a-deusa”, redirecionava a improvisação e encaminhava para experimentar outras possibilidades de movimento e de estado (Diário pessoal, 11 de dezembro, 2024).

Nesse processo de refazimento de realidades, há uma capacidade do *corpofluxo* que aciona, combina e reconfigura os estados para compor qualidades novas neste corpo, porque, assim como o rio de Heráclito, esse corpo nunca aconteceu no tempo e espaço daquela forma, mas se conecta com os materiais anteriores, seja na dimensão da imaginação, da memória, das sensações físicas, seja na das habilidades desenvolvidas. Tudo que já aconteceu no corpo deixa uma espécie de rastro da própria experiência, possibilitando portais de acesso às sensações e estados já vivenciados anteriormente e às novas configurações que possam existir das infinitas variações e combinações entre eles.

O *corpofluxo* aponta para uma intuição que desafia tempo e espaço, porque, por exemplo, eu não acesso lembranças específicas na progressão em fluxo, mas acredito que apareça uma forma de memória diferente da que registra fatos e acontecimentos, que talvez toque em uma faceta da memória mais encarnada, que surge do movimento e gera movimentos e estados. Uma qualidade de memória capaz de agir como criadora de portas e possibilidades de estados para a cena. Isso aponta para uma pista que diferencia entre a ação de evocar uma memória específica e a de deixar a dimensão da memória aberta para que conhecimentos, movimentos e sensações possam emergir.

Chamo a célula de movimento derivada do animal louva-a-deus de *Fluxo Louva-a-deusa* que aparece nas improvisações. Da mesma forma que surge, ele é transformado e pode ser direcionado, assim como um fluxo líquido, para outras direções e composições de movimento.

Acho que o corpofluxo é uma forma de deixar que o que tiver que emergir emergja, de uma maneira que esteja em equilíbrio a auto indução de estados e o surgimento espontâneo de informações de diversas dimensões, como as habilidades físicas aprendidas (uma técnica de salto, saber fazer um rolinho...), seja lembranças que surjam, sensações corporais, ideias, pensamentos... Um equilíbrio ou uma negociação entre o desejo de produzir e o que o momento

produz no corpo. Entre o controle e o descontrole, entre a consciência e a inconsciência, entre a intenção e a recepção, entre a atividade e a passividade, entre os polos, não exatamente no meio, nem exatamente em oposição, às vezes entre tensões, às vezes entre simultaneidades inexplicáveis, o corpofluxo é essa dobra no tempo-espaco, é o corpo cênico na crista da onda de si, que pega carona, aceita ou não, que resiste a impulsos ou se joga nele. (Diário pessoal, 11 de dezembro, 2024).

A essas qualidades de movimento, dou o nome de Fluxo e um título: fluxo tal ou fluxo aquele. Isso como forma de lembrar que este material se encontra em movimento e ainda está se transformando. Quando se repete, ele já está em outro lugar. Pode-se repetir o mesmo movimento, mas agora ele é um mais um (1+1), ou seja, a soma do momento improvisado de onde surgiu com o momento em que está sendo executado. Com o tempo e mais repetições, algumas características se estabelecem, ainda que se modifiquem, mas alguma coisa se consolida, seja motivado pela memória do corpo já ter feito aquilo, ou pela vontade de repetição.

Nomeei as variações dessa célula de movimento, vinda do Desabafo do Bicho (2024), de *Fluxo Louva-a-Deusa* à medida que improvisava e desenvolvia outros fluxos. Analogamente, nomeei os que se destacavam, já que a nomeação dos fluxos ajuda a fixar alguns parâmetros de movimento e da dinâmica. São pontos de acesso que podem ser repetidos ou acessados em outros momentos. Quanto mais se repete esse fluxo, mais se percebem as características, o que é necessário de tensão muscular, imaginário envolvido e memórias advindas do próprio fazer prático. Isso sinaliza para o corpo que se movimenta quais são os pontos de acesso ou de acionamento que essa dinâmica de movimento necessita ou onde se apoia.

Além dos fluxos e composições relacionados ao trabalho em andamento do NEM, trago alguns exemplos de células de movimento e possibilidades expressivas que explorei no laboratório.

As etapas estabelecidas do acionamento inicial davam lugar à observação do corpo em movimento. Nessa fase, me colocava em uma postura de coleta de possibilidades, abrindo mão de alguns padrões e “pegando carona” em outros, o que deu origem aos fluxos, entre os quais elegi três possibilidades para servir de exemplo.

Nomear o fluxo é um gesto que facilita a aglutinação de significados, funcionando como uma chave de acesso para que determinada qualidade de movimento possa ser reconhecida, revisitada e aprofundada em diferentes momentos. A nomeação sintetiza sensações, imagens e dinâmicas, criando um campo de referência compartilhado que amplia a percepção sobre o que está sendo experimentado.

No laboratório, fluxos como *minhoca*²⁰, *sapo regueiro*²¹ e *dançarina cansada*²² surgiram como codificações sensíveis, permitindo que seus estados corporais específicos fossem acionados novamente com mais precisão. Dessa forma, o nome não apenas registra uma experiência, mas também abre caminhos para sua reativação, servindo como uma bússola para o corpo em cena. Em outras palavras, nomear leva a atenção a características e acessos, que evitam a imobilização absoluta do material, mantendo-o aberto a novas associações nas retomadas, experimentações e aplicações.

Ainda que nomes não apareçam ou não façam sentido a olhos externos, eles marcam caminhos de acesso para quem se move no fluxo. No caso do laboratório, eu me utilizava de sensações e intuições sobre aqueles movimentos. Nomeei o fluxo de minhoca dessa maneira por estar no chão e pela movimentação me dar uma sensação que assemelhava ao bicho. Nos diários, registrei o surgimento desta qualidade:

Em silêncio, fico no chão. Talvez pensando no que vou escrever depois. Percebo isso e tento deixar ir. Apenas tento ouvir (numa escuta não somente física), escutar os pequenos movimentos que já estão acontecendo. Percebo a respiração um tanto curta, com pausas depois da exalação. De pulmões comprimidos, invisto um pouco nisto. Sinto pequenas contrações e tensões pelo corpo, no pescoço, nas costas, nos pés, nas mãos. Dou um pouco mais de energia a isto. Confesso que no começo parecia que não iria sair movimento nenhum deste silêncio. Mas observo e escolho ir um pouco mais nessas pequenas contrações. Isso faz com que sinta os músculos se contraindo e o peso se redistribuindo entre apoios que se transformavam o tempo todo. Essa sensação de contração e pequenas movimentações me fez lembrar o movimento dos vermes ou de minhocas. Movimentos pequenos que com certo esforço. Não sai

²⁰ Fluxo minhoca: <https://youtu.be/qw99KRgddUs>

²¹ Fluxo sapo regueiro: https://youtu.be/_S103miItdQ

²² Fluxo dançarina cansada: <https://youtu.be/mh9TVWfsapQ>

muito do lugar, mas mergulhei um pouco mais nessas contrações
(Diário pessoal, 04 de dezembro, 2024).

Essa qualidade de movimento surgiu espontaneamente após a preparação, na escuta aberta do momento. Ao associá-la à imagem da minhoca, passei a identificar suas características, explorando apoios nos ombros, antebraços, quadris, pés e pernas. O deslocamento acontecia de forma arrastada e segmentada, revelando desafios específicos desse fluxo. Ao mergulhar nessa lógica, mapeei as transferências de peso, a qualidade de contração e o estado psicofísico envolvido. Primeiro, a improvisação revelou esse material; depois, repeti o fluxo para registrá-lo em vídeo. Sobre o processo de repetição e reativação do material que acabara de investigar, fiz alguns apontamentos imediatos no diário:

Tentar recriar o que acabou de ser feito tem seus desafios e como os caminhos ainda não estão estabelecidos para o corpo, acredito que ainda estão sendo formados. Então ao mesmo tempo que tento me lembrar do estado anterior e da qualidade de movimento, estou descobrindo também como é refazer um fluxo, recriando este mesmo fluxo. Com a lembrança muito recente deste fluxo-minhoca, acessei aqueles pontos, as tensões, o olhar, os movimentos. Tinha ciência que estava tentando recriar alguma coisa. E dessa forma o movimento se modificou um pouco. Aquela experimentação de onde surgiu este fluxo se perdeu pra sempre, não foi registrada em meios repetíveis. Mas também foi vivenciado no corpo, então fazendo desse corpo o único meio de se acessar este estado (ou fluxo-minhoca) mais uma vez. Talvez o ponto esteja aí. Ao mesmo tempo em que o corpo não se repete e os fluxos se transformam com o tempo, ainda assim, aquele fluxo-origem está lá, se modificando e eternamente no momento que passou, tendo como porta de acesso apenas a memória de quem experimentou este estado-fluxo-movimento (Diário pessoal, 04 de dezembro, 2024).

Outros fluxos foram experimentados como forma de exploração de movimento, inventividade, exercício, desafio. As origens dos fluxos podem ser incontáveis, por isso buscava sempre uma abertura para “ler o momento presente”. Sendo assim, mantinha o objetivo de ver para onde a progressão em fluxo me levaria em cada experimentação.

Alguns fluxos foram registrados e outros ficaram desvanecidos no tempo e reincorporados em mim. O ponto mais interessante dessas criações efêmeras é observar o potencial criativo da ativação anterior, proporcionada pelo procedimento. Mesmo que não haja um objetivo específico de uma montagem teatral, é possível explorar

possibilidades de movimento, incentivando a autonomia e o desfrute a partir da ativação corporal multidimensional.

Esse breve inventário de fluxos (*minhoca, sapo regueiro e dançarina cansada*) são apenas possibilidades que poderiam ser trabalhadas dentro de um processo cênico, onde repetir o acesso a essas qualidades as transformariam, daria a eles outros nomes, retomando, reconfigurando. Por exemplo, o fluxo do *sapo regueiro* surge de uma experimentação de movimento e vocalização onde eu repetia a vogal “o” em vários tons e possibilidades. Nesse dia, me lembrei do exercício de “adiar a palavra” realizado com o NEM. Ao longo do ensaio, a música saiu e me fixei na forma como articulava as palavras e buscava entrar e sair na intensidade de maior ou menor grau desse “sapo”.

Comecei a perceber tensões nas mãos e resolvi investi nisto. Fui criando uma lógica de tensão nas mãos, braços e ombros e movendo a partir disso. Anotei para não esquecer. E depois adicionei uns passinhos de reggae inspirados pela música que estava passando na hora. Chamei de fluxo sapo regueiro (Diário pessoal, 05 de dezembro, 2024).

Movimentos e fluxos da dimensão da memória

Pesquisar o corpo em cena pode ser uma encruzilhada que apresenta caminhos e possibilidades múltiplas, assim como também pode apresentar labirintos e ruas sem saída. Dançar, mover, criar e pegar carona nos impulsos que se iniciam no próprio corpo é um percurso sem fim, simultâneo à potência de viver. São infinitas as possibilidades de criação de cenas, performances, coletivos, encontros. Percebo isto ao analisar os materiais do Laboratório de Pesquisa Corpofluxo.

Durante vários dias, enfrentei os labirintos invisíveis do vazio de uma sala de ensaio. Não havia ninguém mais, só eu, um computador, cadernos, uma caixa de som, uma raquete mosquiteira e um corpo vivo. Isso já é muita coisa, admito. No entanto, na decantação e na atividade meditativa, quando levamos a atenção para o corpo parado, percebemos esse corpo numa grande convulsão ordenada de vida. Dessa mesma forma o espaço vazio de uma sala de ensaio vibra potencialidade infinita.

Sendo assim, encontrei estruturas já pulsantes no meu corpo, como o procedimento de acionamento aprendido nas vivências com Márcia Duarte e que se tornou parte das minhas práticas artísticas. Essa progressão de preparação já era progressiva quando a exercitei em meados de 2015, mas, ao longo dos anos, como semente, ela se transformou e eu também me transformei. No contato com outros coletivos, em experiências individuais e até em práticas pedagógicas, as etapas como estruturas fundamentais permaneceram, mas ganharam um tempero da mistura de experiências. Com o tempo encontrei as palavras que mais se relacionavam com essas mudanças.

Na época em que encontro este procedimento, eu não tinha nem consciência nem experiência para reconhecer a importância deste fundamento. Hoje reconheço e observo que esta estrutura foi capaz de ordenar e sintetizar os conhecimentos corporais vivenciados ao longo dos anos para embasar a prática que investigo nesta pesquisa. Acredito que não seja nem mesmo possível diferenciar o que vem da origem e o que foi sendo absorvido ao longo da jornada. Esta talvez seja uma das qualidades do corpofluxo: passar, atravessar tempos e espaços, pessoas e materialidades.

Ao visitar as lembranças, seja de um passado distante ou mais próximo, como essa recente do laboratório, percebo que a dimensão da memória é um grande desafio para o entendimento da multidimensionalidade do corpo. As memórias saltam ao tentarmos resgatá-las. Na dimensão da memória, os acontecimentos e as sensações se borram. A sequência nem sempre segue a lógica do início, meio e fim.

Muitas vezes, ao acionar o resgate de experiências passadas, os caminhos são mais curvos que retos, espiralam-se no tempo, como diria Leda Maria Martins, e os relatos se entrelaçam às percepções e sensações, tanto as do momento presente quanto as do momento lembrado. Cria-se, assim, uma complexidade que aciona a simultaneidade de tempos e espaços confluentes.

O acesso à dimensão da memória no corpo cênico revela-se como uma potência criativa, capaz de abrir caminhos para uma experiência expandida em cena. Memórias não são apenas registros do passado, mas forças ativadoras de corporeidades e expressividades, transformando gestos, impulsos e estados de presença.

Nesse processo, rastros de experiências vividas tornam-se matéria sensível para a criação, conectando tempos, espaços e percepções de maneira singular. Assim, a memória, ao invés de fixar, movimenta, proporcionando uma abertura profícua para o trabalho cênico a partir de uma perspectiva multidimensional.

Aproveito, pois, o ensejo dessa curvatura do tempo, das memórias e das espirais, para lembrar que este relato-reflexão-dissertação recria, refaz e expande a experiência no momento exato em que a escrevo. A partir disso, encontro ressonância no trabalho de Ana Cristina Colla, em seu livro *Caminhante, não há caminho. Só rastros*, sobre a ação de narrar e refletir sobre acontecimentos passados, em especial memórias de processos criativos, momentos que já passaram, mas que ainda vibram no ato da escrita.

Recontar é sempre um ato de criação, pois envolve a memória e seu fluxo circular e contínuo, em constante atualização. Toda narrativa se desenvolve no tempo, fala do tempo e no tempo (COLLA, 2013, p. 43).

O tempo, neste nosso caminho, é elemento importantíssimo para a pesquisa. Não somente pelas possibilidades composicionais de velocidades, ritmos, tempo e espaço possíveis de se trabalhar em cena. Inclusive, estes elementos já dariam uma vasta investigação sobre cada um deles. Mas o ponto que quero tocar com a relevância do estudo do tempo é justamente esse fator interdimensional, que consegue conectar fatos, situações, narrativas do passado ao momento presente, esse elemento tempo que por si só já é tão misterioso por seus infinitos caminhos de memória e também por sua potência de irradiar em todas as direções. Ao abordar o fluxo e o redimensionamento do corpo, há muito a ver com a percepção do tempo e sua passagem para o corpo humano.

A busca por uma abordagem multidimensional do corpo cênico nos levou por muitos caminhos filosóficos e existenciais. Passamos por encruzilhadas e mistérios cósmicos, caminhos práticos do corpo pra dentro e para fora. Na busca por um corpofluxo ou pela prática que a sabedoria deste corpo em cena pode originar ou produzir, escrevo em algumas palavras que tentaram sintetizar os caminhos de pesquisa que vão muito além das palavras registradas na dimensão da escrita.

CONCLUSÃO

Mas, afinal, de onde vem e para onde vai o *corpofluxo*?

Em essência, o *corpofluxo* é uma experiência.

Este nome nasce como uma tentativa de singularizar vivências e sabedorias do corpo através da minha trajetória de pesquisa. Ao ingressar na jornada do mestrado, ainda no pré-projeto, refleti bastante sobre o nome da pesquisa e os caminhos que ela tendia a tomar na época. Nesse exercício, tinha vasculhado as sensações, memórias e aprendizados ao longo dos anos de trabalho e pesquisa em teatro e dança, sempre com uma atenção especial ao corpo e seu movimento em cena.

Tudo isso culmina na experiência do Laboratório de Pesquisa Corpofluxo, onde pude investigar a partir da prática os elementos e fundamentos de uma prática que já estava em curso em mim e que se sintetiza na palavra *corpofluxo*. Ao me utilizar da metodologia dos diários de bordo, pude estabelecer um diálogo sincero e profundo com as sabedorias presentes nesse corpo em fluxo. A confluência entre corpo e fluxo pode acontecer de infinitas formas, entretanto, nessa pesquisa, ela é a síntese dos conhecimentos desenvolvidos no e pelo corpo cênico.

Acredito que a sensação de fluxo se dá justamente nas transições que acontecem através da progressão. Os objetivos, ações simples, são alguns pontos de referência por onde a atenção em movimento tanto na dimensão imaginativa-mental como na fisiológica. Pontos de referência que apoiam a progressão em improviso, dando direcionamento geral (e coletivos se tiver mais gente) para as potências do corpo. Preparando, aquecendo, evitando lesões e exercitando de forma complexa o corpo cênico. Assim como o corpofluxo, intuo que seja a experiência do corpo que se coloca em movimento em toda a sua complexidade para ser visto tanto de dentro como de fora. Ainda que fora e dentro possam ser redimensionados, é um corpo que se abre, dobra e desdobra para que haja partilha. E mesmo que não haja audiência ou plateia é um corpo que se expande para o compartilhamento (Diário pessoal, 02 de outubro, 2024).

Nesse caminho, percebi que a investigação partia e se dava ao mesmo tempo no e pelo corpo cênico, então, para esse fim, antes mesmo de entrar na especificidade da cena, precisava buscar os diversos nomes e estudos que envolviam o corpo. Nos primeiros passos, já foi possível perceber que esta não seria uma estrada em linha reta e nem em

uma só área do conhecimento. Observei que os estudos do corpo se encontravam em muitas disciplinas e com infinitas abordagens e que estes trabalhos não falavam somente da complexidade do corpo, senão que cada abordagem percebia que o corpo era um território infinito. Uma dissertação não daria conta de todos esses caminhos.

A pesquisa já se desenhava em espirais e floreios, não por superficialidade, mas por seguir movimentos e impulsos que, por sua força em si, levariam a outros conceitos e ideias. Mas, quando falo de corpofluxo, não busco uma ideia nem um conceito. Constatei que o corpo e o fluxo têm uma ligação em muitos níveis e, depois de muito mover, procurar e buscar nas palavras já ditas, o corpo cênico do qual eu falava, pesquisava e vivia sempre partiria do meu. O nome então se assenta na forma de caminho. Em outras palavras, o corpofluxo é o nome dessa pesquisa-corpo-cena. O nome que traz uma identidade e profundidade para este corpo cênico.

Antes, contudo, que os nós se apertem e as ideias atropelem a experiência, conto um pouco mais sobre este percurso de nomeação e de pesquisa. Ao observar minha trajetória como artista do movimento, percebi que uma palavra se repetia com frequência em contextos diversos: o fluxo.

Nos trabalhos com Márcia Duarte, essa palavra sempre remetia ao fluxo contínuo do movimento, à *continuidade* da ação, ao aproveitamento de um impulso e à permissão de que essa força levasse a outras ações. São muitos os exemplos que remetem ao fluxo. Também notei a força do fluxo nos trabalhos com Giselle Rodrigues, onde os fluxos do pensamento se entrelaçaram aos fluxos motores, sem hierarquia, mas com qualidades diferentes, também nos fluxos coletivos de puxar-e-empurrar-resistir-aceitar.

Acredito que esse jogo de negociação acontece dentro do corpo em cena. E esta noção faz parte do corpofluxo, esse puxar-empurrar-resistir-aceitar que se dá no diálogo entre as dimensões, na complexidade que envolve a corporeidade em cena e a simultaneidade de fatores que estão presentes. Toda essa teia multidimensional configura a encruzilhada do corpo em cena. Não somente como um encontro de caminhos, mas

como força ativadora de potencialidade que existe na “encruza”²³, o axé que se move junto com o corpo.

Esse corpofluxo não é estático como um “x” no chão, pois esse corpo com bilhões de possibilidades de movimentos e ações leva consigo o simbolismo da encruzilhada multidimensional, que, no mínimo, aponta para sete direções: frente, trás, lado, outro lado, em cima e em baixo e a infinitude do dentro-fora.

Esse corpofluxo se renova a cada experiência e se transforma em cada memória de processos criativos e sabedorias trocadas nos trabalhos cênicos. É fluxo não por ser apenas um, mas por estar em constante estado de ser e estar multidimensional. Assim como, se isolarmos a palavra fluxo, ela se fragmenta e pode desaparecer na efemeridade do devir, seus contextos são muito variados e abrangentes, mesmo já dentro de um recorte da pesquisa em artes. Por isso o fluxo se conecta tão profundamente ao corpo, que por si alcança diversos significados e conceitos.

Por isso o que vem completar o nome-palavra-movimento dessa pesquisa é o corpo. As definições de corpo sempre estão em atualização. A cada nova teoria, a cada novo nascimento, parece que nasce também um novo universo. Mesmo com conceitos e teorias já muito avançadas nos campos de estudos do corpo, a palavra corpo sozinha parecia, por sua vez, demasiadamente estática. Então, ao olhar através da minha percepção e vivência, aprendi que o corpo nunca foi uma coisa parada no tempo. O corpo envelhece, se renova, gera outras ideias, sons, movimentos e até novas pessoas.

Em algum momento no emaranhado de questionamentos e reflexões, as palavras corpo e fluxo se abraçaram; e então consegui nomear a pesquisa. Corpofluxo não é algo estático, não são palavras separadas “corpo” e “fluxo”. Juntas, elas nomeiam aprendizados e a trajetória de criação e pesquisa que desenvolvo até aqui. Ao se misturarem, *corpo e fluxo* deixam de ser conceitos sem fim e ganham singularidade, não por serem melhores nem piores que os outros nomes e investigações, senão que essa

²³ Abreviação comumente encontrada na umbanda para atribuir grupos de entidades e forças relacionadas à rua, Exu e às encruzilhadas da vida.

pesquisa possa enfim ganhar identidade e força para impulsionar suas perguntas, movimentos e floreios – não só numa dimensão conceitual, mas principalmente nos espaços de ação – na cena.

O corpo flui. O fluxo se incorpora. E, assim, corpofluxo fundamenta a minha história.

Além das experiências citadas com Márcia Duarte, Giselle Rodrigues e os grupos de extensão, tantos outros fizeram parte dessa trajetória de sabedoria que intento sintetizar chamando de corpofluxo. De forma semelhante, em outros momentos, encontrei a presença do fluxo em trabalhos com Alice Stefânia, como a experiência citada com a peça GOTA (2013), onde a vitalidade e o manejo da energia definiam os caminhos e composições corporais, criação de partituras e corralidades. Ao olhar ao meu redor e observar esses trabalhos e outros que participei, percebo o fluxo em tudo. Onde havia movimento, ação e conexão, aos meus olhos, havia fluxo.

Essa célula do corpofluxo já começou a se desenvolver na pesquisa de conclusão de curso,²⁴ onde discorro sobre este corpo d'água que brota das improvisações sobre o personagem Gigito Efraim, na peça Abensonhar (2014)²⁵. Este trabalho misturava contos do autor Mia Couto e, a partir deste personagem que ora segurava a mão do Cego Estrelinho para lhe guiar por caminhos e mirabolações, ora pegava na mão do público como narrador, Gigito me ensinou a mesclar, dentro da própria criação, sabedorias adquiridas até então. Estas reflexões que apontavam pistas para o saber do corpo a partir

²⁴ Trabalho de conclusão de curso – Graduação em Artes Cênicas, orientado por Márcia Duarte. Matias, Luciana Caetano. **Visões Invisuais: Uma Jornada Através Dos Olhos De Gigito Efraim**. 2014. Disponível em: https://www.oasisbr.ibict.br/vufind/Record/UNB-2_a0aa9e3f2f4fa6d8f82515c2344d8053

²⁵ Peça realizada como diplomação do curso de Artes Cênicas (2014) orientado e dirigido pelas professoras Alice Stefânia Curi e Rita de Almeida Castro, apresentada no SESC - Teatro Garagem, Brasília, 2014. Disponível em:

Parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=cSxAl66kwns&t=5s>

Parte 2: https://www.youtube.com/watch?v=7hV_wonmi6M

Parte 3: https://www.youtube.com/watch?v=FnYLV9a2-_E

Parte 4: https://www.youtube.com/watch?v=K2_rjqMUHpw

Parte 5: <https://www.youtube.com/watch?v=M-sGlQd8BAA>

da prática começaram a me direcionar para um entendimento do fluxo como ética de criação para o corpo em cena.

Por fim, depois dessa jornada investigativa em movimento, espero que os caminhos da multidimensionalidade de um corpo em cena percorridos por esta dissertação possam apontar novas pistas para o vasto campo das potencialidades do corpo em cena. Utilizo-me das experiências e das explorações tanto intelectuais quanto cinéticas presentes nas práticas citadas, e as tantas que ficaram de fora das palavras mas fazem parte de mim para, através de tudo, trazer os elementos que compõem esta encruzilhada incorporada de aprendizados e possibilidades do corpofluxo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 1 ed. rev. Ivone Castilho Benedetti (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2018.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: um caminho para a percepção corporal**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ARAÚJO, Rosane Cardoso de; ANDRADE, Margaret Amaral de. Experiência de fluxo e prática instrumental: dois estudos de caso. **DAPesquisa**, v. 8, p. 553-563, 2011.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Bento Prado Neto (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRITO, Giselle Rodrigues de. **Abordagens cênicas inventivas: prática Aisthesis**. UnB: [s.n.].

COLLA, A. C. **Caminhante, não há caminho. Só rastros**. São Paulo: FAPESP, Perspectiva, 2013.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **A descoberta do fluxo: a psicologia do envolvimento com a vida cotidiana**. Pedro Ribeiro (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A psicologia da felicidade**. Denise M. Bolanho (Trad.). São Paulo: Saraiva, 1992.

_____. **Fluir – A Psicologia da Experiência Ótima. Medidas para melhorar a Qualidade de Vida**. Marta Maria Amado (Trad.). [s/l.]: Relógio D'Água Editores, 2002.

CSORDAS, Thomas. **Corpo/Cura/Significado**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

_____. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. **Ethos**, vol. 18, no. 1, 1990, pp. 5–47. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/640395>. Acesso em: 19 Mar. 2025.

_____. *Introduction: the body as representation and being-in-the world*. In. **Embodiment and experience**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003 (1994).

_____. **Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

CURI, Alice Stefânia. **Traços e Devires de um Corpo Cênico**. Brasília: Dulcina, 2013.

_____. Dramaturgias de Ator: puxando fios de uma trama espessa. **Revista Brasileira de Estudos Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 923-938, set./dez. 2013. SEER, <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 19 mar. 25.

DANTAS, Luis Thiago Freire. **Filosofias desde África: perspectivas descoloniais**. UFPR: [s.n.].

DAOLIO, Jocimar. **Da Cultura do Corpo**. Campinas: Papirus, 1995.

_____. **O Tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 1999.

EYIN, Pai Cido de Osun. **Candomblé: a panela do segredo**. São Paulo: Saraiva, 2008.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Sérgio Molina (Trad.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v.8, p. 237-246. 2008.

_____. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos**, Vol. 10, n. 3, p. 321-326, set-dez. 2010.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, **Integração**, Vol. 1-2, p. 76-95, jul-dez. 2014.

_____. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. In: *Anais do VII Congresso da ABRAC, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. **Tempo de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações**. Porto Alegre, outubro, 2012.

FERRACINI, Renato. **Café com queijo: Corpo em Criação**. 2.ed. rev. São Paulo: Hucitec, 2012.

_____. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FIADEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 19, p. 061-069. 2019.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do performativo**. Manuela Gomes (Trad.). Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

_____. *Abrir o Corpo*. In: FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMAN, Selda (Orgs.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

_____. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

GLEISER, Marcelo. **A Dança do Universo: dos mitos de criação ao Big-Bang**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GREINER, Christine. **O corpo: Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. Os novos estudos do corpo para repensar metodologias de pesquisa. **DO CORPO: Ciências e Artes**, Caxias do Sul, v. 1, n. 1, jul./dez. 2011.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. 2 ed. ampl. Enio Paulo Giachini (Trad.). Petrópolis: Vozes, 2017.

HASSEMAN, Brad. **Manifesto pela pesquisa performativa**. In: Anais do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

HEROLD JR., Carlos. Os estudos sobre o corpo para além da apologia e da negação: contraposição crítica ao pós-modernismo. **Educ. Rev.** [online]. 2009, n.33, pp.221-234. ISSN 0104-4060.

ICLE, Gilberto; ALCÂNTARA, Celina Nunes de. Teatro, palavra, performance: pensar a voz para além da expressão. **Repertório teatro & dança**. vol. 14, no. 17, p. 129-135, 2011.

JUNIOR, João Gomes. O Corpo na História: breve análise dos discursos sobre o corpo. **Revista Albuquerque**, vol. 12, n. 23, jan- jun. 2020.

KAMEI, Helder Hiroki. Flow: **O que é isso? Um estudo psicológico sobre experiências ótimas de fluxo na consciência sob a perspectiva da Psicologia Positiva**. USP, 2010.

KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana; PASSOS, Eduardo. **Pistas do Método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KATZ, Helena. *Corpar – porque corpo também é verbo*. In: BASTOS, Helena. **Coisas vivas: fluxos que informam**. São Paulo: ECA-USP, 2021.

_____. **O que lateja na palavra pandemia**. Copenhagen, Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Lisa Ullmann (Org.). Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silva Mourão Netto (Trad.). São Paulo: Summus, 1978.

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. 2ª ed. Sofia M. S. Fuhrmann (Trad.). Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. **Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade**. Marina Appenzeller (Trad.). 6ª ed. Campinas: Papirus, 2013.

MACHADO, Maria Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. **Sala Preta**, v. 2, p. 260-263, 2002.

MANDELBROT, Benoit. **The Fractal Geometry of Nature**. Londres: Freeman, 1982.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. In: RAVETTI, Graciella; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, Exílio, Fronteiras Errâncias Territoriais e Textuais*. Belo Horizonte: POSLIT/UFMG, 2002.

_____. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MAUSS, MARCEL. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015. Dispositivo eletrônico. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/corpo>.

MORAIS, Janaina de Araujo. *Corpo e Corporalidade: A Caminho de um Estado da Arte*. **CSOnline: Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, Juiz de Fora, n. 22,, jul-dez., p. 1-159, 2016.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. 8 ed. rev. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **Introdução ao pensamento complexo**. Eliane Lisboa (Trad.). Porto Alegre: Sulina, 2005.

OLIVEIRA, Claudia Marisa. *Para uma dramaturgia do corpo: análise e caracterização do corpo enquanto linguagem cênica na criação artística espectacular*. **REPERTÓRIO: Teatro & Dança**, vol. 12, n. 13, p. 15-33, jul.-dez. 2009

PEREIRA, A. et. al. *Compreensão do corpo na perspectiva spinoziana: um olhar sobre a educação infantil*. **Revista Espacios**, n. 17, 2017.

PINHO, Márcia Duarte. **Quando a dança é jogo e o intérprete é jogador: do corpo ao jogo, do jogo à cena**. Bahia: UFBA, 2009.

PRIORE, Mary Lucy Murray Del. *Dossiê: a história do corpo*. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 09–26, 1995. DOI: 10.1590/S0101-47141995000100002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5306>. Acesso em: 19 mar. 2025.

QUEIROZ E SILVA, T et. al. Diálogos com Thomas Csordas: o paradigma da corporeidade na Educação Física. **Revista Brasileira de Ci. e Mov.**, vol. 2, n. 24, p. 197-205, 2016.

RAMOS, Jarbas Siqueira. **O corpo-encruzilhada como saber da experiência**. Uberlândia, MG: Universidade Federal de Uberlândia/UFU, 2017.

REDYSON, Deyve. Schopenhauer e o pensamento oriental - entre o hinduísmo e o budismo. **Religare** 7 (1), 3-16, 2010.

RODRIGUES, Graziela. **O corpo identificado pelo fluxo de sentidos**. VII Reunião Científica da ABRACE. UFMG. 2013.

RODRIGUES, José Carlos. **O Corpo na História**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 1999.

ROMANO, Lúcia. **Teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RUFINO, Luiz. *Exu na esquina do tempo: sobre o carrego colonial e as formas de rasura*. In: **A lei 11.645/08 nas artes e na educação: perspectivas indígenas e afro-brasileiras**. Clarissa Suzuki, Sumaya Mattar (Orgs.). São Paulo: ECA-USP, 2020.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTORO, Fernando. **Empédocles, Aristóteles e os elementos**. In: *Anais de Filosofia Clássica*, p. 39-55, 2012.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

_____. **Colonização, Quilombos: modos e Significações**. 2 ed. Brasília: Associação de Ciências e Saberes para o Etnodesenvolvimento AYÓ, 2019.

_____; MAYER, Joviano. *Início, meio, início: conversa com Antônio Bispo dos Santos*. **Indisciplinar**, v. 6, n. 1, p. 52-69, 2020.

SCIALOM, Melina. *A prática como pesquisa nas artes da cena: discutindo o conceito, metodologias e aplicações*. In: FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina. **Prática como pesquisa nas artes da cena**. Cadernos do GIPE-CIT, n. 48, p. 4-8, 2022.

SODRÉ, Muniz. Cultura, corpo e afeto. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 3, n. 4, 2014.

SOLOMON, Robert C.; HIGGINS, Kathleen M. **Paixão pelo saber: uma breve história da filosofia**. Maria Luiza X. de A. Borges (Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

SPINOZA, B. **Ética**. Tomas Tadeu (Trad.). 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica. 2015

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do Corpo e da Imaginação**. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.

VILAÇA, Nísia; GÓES, Fred. **Em nome do Corpo**. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.

35 ANOS EnDança. Márcia Duarte (Org.). Parceria cultural: Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília 2015. Bolsista CAPES – Processo BEX 6871/14-3. Brasília, 2015.

ANEXO

Desfile de links: relances de encontros com Márcia Duarte e Giselle Rodrigues

RESIDÊNCIA RASTROS DO ENDANÇA - 40 anos reverberando no tempo (2022)

Documentário em episódios:

EP 1 História do EnDança

<https://www.youtube.com/watch?v=Mazpk2WY2k4&t=189s>

EP 2 Entrevista com Marcia Duarte

<https://www.youtube.com/watch?v=08METyvBm4E&t=37s>

EP 3 Entrevista com Giselle Rodrigues

<https://www.youtube.com/watch?v=XeyAQXz5yiA&t=8s>

EP 4 parte 1 Vídeo Dança (DUETOS)

<https://www.youtube.com/watch?v=qy0TtyW3Xh0&t=1110s>

EP 4 parte 2 Vídeo Dança (DUETOS)

<https://www.youtube.com/watch?v=vDrSFr5azYw>

MOBAMBA

<https://www.youtube.com/watch?v=7WLoEA-wiPU>

NÚCLEO EXPERIMENTAL EM MOVIMENTO - NEM

Canal do NEM

<https://www.youtube.com/@nucleoexperimentalemovime9098>

Experimento coreográfico com NEM - 2017

<https://www.youtube.com/watch?v=H0pDswaeH6s>

Experimento coreográfico NEM 2 - 2017

<https://www.youtube.com/watch?v=SGKZH0ZY2Vk>

Lá - Sobre viver em quadrados

<https://www.youtube.com/watch?v=ycajhPFPTkE&t=299s>

Reencontro Basirah 2024

<https://www.youtube.com/watch?v=yoAIUrZgGsw>

TEAC com Márcia Duarte

"Na Arena: um ensaio entre touros e toureiros" Ensaio videográfico

<https://www.youtube.com/watch?v=pSIoBvv-D-U>

De Touros e Homens - Ateliê coreográfico - Pesquisa Márcia Duarte

<https://www.youtube.com/watch?v=3TFkewUWWsM&t=172s>

